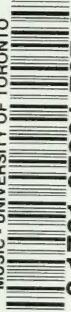


MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07201 787 4

W E B E R

30

VON DEMSELBEN VERFASSEN
SIND ERSCHIENEN

WAGNER
EINE BIOGRAPHIE

LISZT
EINE BIOGRAPHIE

BERLIOZ
EINE BIOGRAPHIE

MEYERBEER
EINE BIOGRAPHIE

PAGANINI
EINE BIOGRAPHIE

DAS DREIGESTIRN
BERLIOZ - LISZT - WAGNER

WAGNER UND DIE FRAUEN
EINE EROTISCHE BIOGRAPHIE

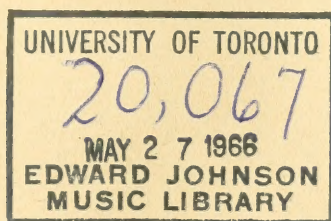
KLASSIKER DER MUSIK

W E B E R

VON

Dr. JULIUS KAPP

ERSTES BIS DRITTES TAUSEND



1922

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART-BERLIN
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT
BY DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTT GART 1922



ML
410
W₃K27

1083301

FRANZ LUDWIG HOERTH
DEM KÜNSTLER, DEM MENSCHEN, DEM FREUNDE

INHALT

Zur Einführung	Seite 9
--------------------------	------------

EIN KÜNSTLER-LEBEN

Ein Glücksritter	15
Freudlose Jugend	21
In Saus und Braus	36
Auf der Jagd nach dem Glück	60
Im Kampf um Liebe und Kunst	94
Errungen — Zerschellt!	152

EIN KUNST-SCHAFFEN

Weber, der Deutsche	219
Das Vergängliche: Der Instrumentalkomponist	
Klavierwerke	233
Gesangswerke	239
Instrumentalwerke	247
Das Ewige: Der Dramatiker	
Vorstufe: Jugendopern. — Die drei Pintos	258
Meisterwerke: Freischütz — Euryanthe — Oberon	267
Namen-Register	291

ZUR EINFÜHRUNG

Eine Zeit nationalen Tiefstandes, wie die unsere, zwingt zur Einkehr und Selbstbesinnung auf die Quellen der eigenen Kraft. Die unvergänglichen Schöpfungen deutscher Kunst und Kultur, die keine Gewalt äußerer Feinde zu tilgen vermag, sie sind der unver-siegbare Jungbrunnen, aus dem deutsche Art und deutsches Schaffen wieder gesunden wird. Das prophetische Wort Richard Wagners „Was deutsch und echt wußt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr“, heute ist es bittere Wahrheit geworden, und seine ernste Mahnung: „Ehrt eure deutschen Meister!“ hat wohl nie tiefere Berechtigung gehabt, als in unseren Tagen. Wenn man aber den Blick rückwärts lenkt und Umschau hält unter den Heroen deutscher Tonkunst, wer wäre da wohl heute zeitgemäßer, unseren Herzen näher stehend, als der Sänger jener kühnen Freiheitslieder und Schlachtgesänge, die 1815 alle deutschen Gaue entflammt und auch uns von Jugend auf vertraut sind: Carl Maria von Weber. Ihm, dessen ewig junger „Freischütz“ einst den Sieg über die italienische Oper errungen, der durch diese Tat der deutschen dramatischen Musik den Weg bereitet und in seiner „Euryanthe“ der geniale Vorläufer des großen Bayreuthers geworden ist, hat man mit Fug und Recht den stolzen Beinamen „Der Deutsche“ verliehen. Kein Würdigerer könnte ihn tragen! Und will uns auch heute der Eigenwert vieler seiner Werke nur noch gering erscheinen, so kommt doch fast allen für die Entwicklung der deutschen Musik eine entscheidende Bedeutung zu, und der Ewigkeitswert des Dramatikers ist unbestritten. Noch heute gilt Wagners Zuruf an Webers Gruft: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! Lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!“

Jede neuere Arbeit über Weber muß zunächst zweier für alle Zeiten grundlegender Werke gedenken: Der dreibändigen ausführlichen Biographie aus der Feder Max Maria von Webers, dem Sohn des großen Meisters, und des wissenschaftlichen Nachschlagewerkes von F. W. Jähns: „Weber in seinen Werken“. Beide sind als Quellenwerke unentbehrlich. Während das letztere, abgesehen

von den subjektiven Werturteilen des Verfassers über die Bedeutung der einzelnen Weberschen Kompositionen, die heute natürlich von ganz anderen Gesichtspunkten aus zu betrachten sind, stets seinen Wert behalten wird, sich aber lediglich an den Musikforscher wendet, kann die Biographie trotz ihrer nicht genug anzuerkennenden dichterischen Qualitäten und objektiven Darlegungen heutigen Ansprüchen nicht mehr recht genügen. Vieles von dem, bei Erscheinen des Buches 1864, der damaligen Generation noch lebendigen Stoff ist dem heutigen Leser nur ein toter Begriff, anderes wiederum ist durch inzwischen neu aufgetauchtes Material ergänzt oder berichtigt, und die künstlerische Bedeutung Webers in der Entwicklung der Musik, seine Beziehungen zu Vergangenheit und Gegenwart, verlangen heute eine ganz andere Einstellung, als der Sohn sie damals zu geben vermochte. Überdies ist sein Buch längst im Handel vergriffen, und der stark und ungeschickt gekürzte Neudruck (bei Grote, 1913) kann es nicht ersetzen, geschweige denn verbessern.

Der verdienstvolle Musikschriftsteller Dr. Georg Kaiser, dem man die kritische Ausgabe der Weberschen Schriften verdankt, bereitete neben einer Gesamtausgabe der Briefe auch eine den Anforderungen der Neuzeit genügende Biographie Webers vor. Leider vereitelt während der Kriegsjahre der Tod die Verwirklichung dieser Pläne. Doch fand sich in seinem Nachlaß ein überarbeitetes, mit zahlreichen Ergänzungen, Berichtigungen und Hinweisen versehenes Standexemplar des Buches von Max Maria von Weber vor. Der Intendant der Frankfurter Oper Dr. Ernst Lert, in dessen Besitz es übergegangen, stellte es mir freundlichst für meine Arbeit zur Verfügung, und ich verdanke ihm manch wertvollen Fingerzeig. Den Grundstock meiner Forschungen bilden die wertvollen, noch unveröffentlichten Weber-Briefschätze der Preußischen Staatsbibliothek, die (neben einer wohl einzig dastehenden Sammlung Weberscher Originalmanuskripte) den ganzen Nachlaß des gründlichen Weber-Forschers Jähns umfassen, darunter geschlossene Briefsammlungen Webers an seine Braut, an Flemming, Rochlitz, Friederike Koch, Helmine von Chezy u. a. Aus dem Archiv der Berliner Staatsoper wiederum, die bekanntlich 1821 den „Freischütz“ aus der Taufe gehoben, standen mir die gesamten Weber-Akten zur Verfügung.

Diese enthalten neben den noch unveröffentlichten, und von Dr. Kaiser seltsamerweise nicht benutzten Briefen des Intendanten Grafen Brühl an Weber, die Webers eigene Schriftstücke wertvoll ergänzen, u. a. die gesamten Dokumente, die sich auf die Engagementsverhandlungen Webers mit Berlin und seinen unerquicklichen Streit mit Spontini wegen Aufführung der „Euryanthe“ beziehen. Andererseits steuerte das Keller-Steiningersche Musikarchiv in München wertvolles Material, namentlich ältere Originaldrucke bei, und es gelang mir durch Einblick in die zuvor stets verweigerten Akten des ehemals Kgl. Württembergischen Hausarchivs den dunklen Punkt in Webers Leben, die Stuttgarter Katastrophe, authentisch darzulegen.

Allen diesen Behörden und Persönlichkeiten, die mich bei meinen Arbeiten in zuvorkommender Weise unterstützten, sei auch an dieser Stelle nochmals verbindlichster Dank abgestattet.

Berlin-Westend, 1. Oktober 1922.
Lindenallee 26.

Dr. Julius Kapp.

EIN KÜNSTLER-LEBEN

EIN GLÜCKSRITTER

Als der lebenslustige, kaum dreiundzwanzigjährige Leutnant der mit den Franzosen gegen Friedrich fechtenden Reichsarmee, Franz Anton von Weber, nach der Schlacht bei Roßbach, des immer zügelloser ausartenden Soldatenlebens müde, seinem väterlichen Freund und Gönner, dem General von Weichs, ins Privatleben folgte, lächelte ihm, wie bisher stets in seinem buntbewegten Leben, die Sonne des Glückes in ihrem verführerischsten Glanz. Kaum in Hildesheim angekommen, wo er im Amt zu Steuerwald in fürstbischöfliche Dienste treten sollte, gewann er sich beim ersten Begegnen Herz und Liebe der bezaubernden Maria Anna, der einzigen Tochter seines neuen Chefs, des alten wohlbegüterten Hofkammerrats von Fumetti. Dieser nahm den liebenswürdigen Kavalier, der sich so mächtiger Protektion erfreuen konnte, aufs freundlichste in seinem Hause auf, und als er schon nach wenigen Monaten starb, fiel Franz Anton, der am 13. Februar 1758 seine schöne, zweiundzwanzigjährige Braut heimgeführt, nicht nur dessen beträchtliches Vermögen zu, sondern er wurde, mit Übergehung aller älteren Beamten als Günstling des beim Fürstbischof allmächtigen Freiherrn von Weichs auch mit dessen Amt und Würden bekleidet. So war unerwartet aus dem bisher unstedt durchs Leben stürmenden, seine Leidenschaft zwischen Schwert und Fiedelbogen teilenden Abenteuerer im Alter von 24 Jahren ein wohlbestallter fürstbischöflicher Amtmann zu Steuerwald, Hofkammerrat zu Hildesheim und liebe-glühender junger Ehemann geworden! Seltsam hatte das Leben mit ihm gespielt, und er hätte nicht einmal diese zu Extravaganzen und ungezügelterm Sichgehenlassen neigende Natur sein müssen, die er in Wirklichkeit von Hause aus war, um ob soviel unerhofften Glückes nicht übermütig zu werden.

Aus einem niederösterreichischen Geschlecht stammend, das wegen seiner Verdienste bei der Ketzerbekämpfung von Kaiser Ferdinand II. in den Freiherrnstand erhoben und mit reichen Lehen bedacht worden war, diese aber während des spanischen Erbfolgekrieges wieder verloren hatte, war schließlich sein Vater als Amtmann und oberster Verwalter in die Dienste des Freiherrn von Schönau in Zell bei Freiburg im Breisgau getreten. Schon in dessen

Brust hatte, wenn auch noch weise eingedämmt, jener göttliche Funke gelodert, die Liebe zur leidbetörenden, weltverklärenden Musik, der dann in seinen beiden Söhnen Fridolin und Franz Anton zur hellen Flamme aufzüngelte. War diese zwar hier noch nicht kräftig genug, den Brand des Genius zu entzünden, so schoß sie doch zeitweise mit unwiderstehlicher Glut aus dem heimlichen Versteck hervor und versengte die sie einengenden Schranken des nüchternen Alltags.

Namentlich Franz Anton litt sein Leben lang unter diesem inneren Zwiespalt und war, ein stetig brodelnder Vulkan, von Natur aus für jede geregelte Lebensführung untauglich. Vater Weber hatte, selbst ein tüchtiger Geiger, Sänger und Orgelspieler, seine Söhne eifrig in der leidenschaftlich geliebten Tonkunst unterrichtet, und Fridolin, der in Freiburg studierte, den Doktor der Theologie erworben und schließlich des Vaters Amtsnachfolger geworden, besaß eine trefflich geschulte Singstimme und strich schulgerecht die Fiedel, während Franz Anton durch sein vollendetes Geigenspiel, seine freie musikalische Improvisation Aufsehen erregte und es nebenbei, stets ein Freund wunderlicher Liebhabereien, im Streichen des Kontrabasses zu erstaunlicher Fertigkeit brachte.

Der Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz, der damals stets auf der Suche nach musikalischen Talenten für seine berühmte Kapelle war, die nicht ihresgleichen hatte, erhielt durch Zufall Kenntnis von diesem musikalischen Brüderpaar und zog beide an seinen Hof. Fridolin trat als Oberamtmann in seine Dienste über, und Franz Anton wurde, da er keinem Fachstudium obgelegen, aber wegen seines stattlichen Äußeren und flotten Benehmens dazu geeignet erschien, als Portepéejunker der kurfürstlichen reitenden Garde eingereiht. Beiden aber wurde hierbei die Bedingung auferlegt, ihre glänzenden musikalischen Talente der Mannheimer Kapelle und der kurfürstlichen Oper nutzbar zu machen. Während Fridolin, der sich bald in Mannheim selbsthaft machte — (seine vier Töchter wurden später sämtlich berühmte Sängerinnen, eine davon, Constanze, die Gattin Wolfgang Amadeus Mozarts) — seine Verpflichtungen treu erfüllte, sein Amt zur vollsten Zufriedenheit seines Herrn versah und daneben in der Kapelle geigte oder in der Oper in großen Gesangsrollen auftrat, erregte Franz Anton bald des Kurfürsten höchstes Mißfallen.

Sei es, daß der Zwang zum Musizieren ihm die Freude an seiner früheren Lieblingstätigkeit verleidete, sei es, daß das flotte Kavalierleben der Offiziere den abenteuerlustigen, zu tollen Streichen lüsternen jungen Mann mehr lockte, er gewann sich in gleichem Maß die Gunst seines militärischen Chefs, wie er infolge Nachlässigkeit im Kapell- und Theaterdienst die Ungnade des Kurfürsten sich zuzog. Als daher 1756 ein Kontingent von Truppen für die Reichsarmee zum Kampf gegen den Preußenkönig gestellt werden mußte, verfügte Carl Theodor, daß Franz Anton diesem als Leutnant zugeteilt wurde. Doch kaum war dieser des verhaßten Zwanges ledig, da erwachte auch die Liebe zu seiner Musik von neuem in seinem Herzen, und die Fiedel ward im Feldzug sein steter Gefährte. Und sie verschönte nicht nur ihm das rauhe Kriegshandwerk, sondern machte ihn, den unermüdlichen Tanzaufspieler und Schwänkeschmied, der ganzen Schwadron lieb und wert. Doch das lustige Soldatenleben, das Franz Anton in Mannheim bezaubert, verlor bei den in der Reichsarmee herrschenden Gepflogenheiten und den ständigen militärischen Mißerfolgen viel von seinem Reiz, und so bedurfte es nur einer leisen Anregung seines ihm wohlgewogenen Chefs, um nach einer leichten Verwundung den Soldatenrock für immer auszuziehen und die ihm winkende Anstellung in Hildesheimischen Diensten anzunehmen. Daß der leichtlebige Glückspilz auch diesmal wieder das große Los gezogen hatte, zeigte der verblüffende Erfolg, der ihm mühelos Amt, Geld und ein hübsches junges Weib in den Schoß warf!

Zehn Jahre hielt es Franz Anton in dieser prosaischen Welt verstaubter Akten und nüchterner Verordnungen aus, und es ist erstaunlich und zeugt für seine regen Geistesgaben, daß er, dem doch jede geordnete Vorbildung für ein solches immerhin nicht ganz einfaches Justiz- und Ökonomie-Amt mangelte, seinen Dienst ohne größere Reibungen mit dem fürstbischöflichen Hofe oder seinen Untergebenen versehen konnte. Er besaß allerdings an seinem ihm unverändert zugetanen Gönner einen starken Rückhalt, und die gesellschaftliche Stellung seiner geachteten Gattin hatte ihm vieles aus dem Wege geräumt. Die Ehe mit dieser ihm an Stolz und Temperament so verwandten Frau war eine recht glückliche, es entsprossen ihr acht Kinder, darunter drei Knaben. Doch der Dämon in Franz

Antons Brust war nicht bezwungen, er schlummerte nur, um dann um so elementarer durchzubrechen. Der Sonderling war von der fixen Idee besessen, daß es ihm beschieden sei, der Welt ein musikalisches Wunderkind zu schenken, er begrüßte daher jeden neuen Familiensprößling mit freudigem Frohlocken, um bei jedem der armen Würmer, sobald sich nur eigene Geistesregungen wahrnehmen ließen, entsprechende Versuche anzustellen. Doch alle grausame Quälerei brachte nicht die Erfüllung seines heißen Wunsches. Als nun die ältesten Kinder allmählich heranwuchsen, und namentlich das zweitgeborene, Fridolin, musikalische Begabung zeigte, begann der Vater sofort mit eifrigem Musikunterricht. Bei dieser Gelegenheit aber flammte seine so lange unterdrückte Musikleidenschaft mit unwiderstehlicher Gewalt von neuem auf. Er gab sich ihr wie im Taumel hin, ja die Geige begleitete ihn oft auf seinen Spaziergängen, und der vor seiner zahlreichen Kinderschar einherschreitende oder einsam durch die Felder streifende fiedelnde Hofkammerrat erregte heftiges Kopfschütteln der biedereren Hildesheimer, ja den offenen Spott der Landbewohner. Der ihm wohlgewogene, kunstliebende Fürstbischof bot Franz Anton, um seine Leidenschaft in nutzbringende Bahnen zu lenken, an, seinen Enkeln Musikunterricht zu erteilen. Doch dieser lehnte, die huldvollen Absichten seines Herrn arg verkennend, ein solches Ansinnen als seiner Stellung unwürdig schroff ab und verscherzte sich dadurch dessen Gunst. Als es daher im Jahre 1768 zu erneuten heftigen Unstimmigkeiten in der Ausübung seiner dienstlichen Verpflichtungen kam, erhielt Franz Anton plötzlich seine Pensionierung. Er lebte die nächsten Jahre ganz zurückgezogen nur seiner Musik und der Erziehung seiner Kinder.

Doch nun ergreift der Dämon immer gebieterischer von ihm Besitz, es treibt ihn fort aus der engen Umgebung, eine wilde Abenteuerlust kommt über ihn, alle Hemmungen werden beiseite geschoben, selbst sein Stolz beugt sich seinem Tatendrang. 1773 verläßt er mit den Seinen Hildesheim, um als fahrender Musikant teils in Konzerten aufzutreten, teils herumziehenden Schauspielergesellschaften sich zuzugesellen und ein unstetes Wanderleben zu führen. Das beträchtliche Vermögen seiner unter diesen unwürdigen Verhältnissen bitter leidenden Gattin geht auf diesen „Kunstfahrten“ allmählich zur Neige, und Franz Anton muß es als ein Glück be-

grüßen, daß ihm ein 1777 in der Börse zu Lübeck veranstaltetes Konzert, in dem er ein von ihm selbst in Musik gesetztes geistliches Singstück „Lob der göttlichen Vorsehung“ zur Aufführung bringt, die Musikdirektorstelle bei der dort spielenden Stöfflerschen Theatergesellschaft einträgt. Durch Empfehlung an den kunstliebenden Fürstbischof von Lübeck und Eutin gelang es ihm ein Jahr später, diesen untergeordneten Posten mit einer Anstellung als Kapellmeister der fürstbischöflichen Kapelle zu Eutin zu vertauschen. Doch schon 1782 ward diese Organisation aufgelöst und Franz Anton mit 200 Thalern pensioniert. Als bald darauf seine schon seit langem kränkelnde Gattin, der diese letzten Jahre das stolze Herz gebrochen, starb, benutzte er den ihm erst jetzt zufallenden letzten Rest ihres Vermögens, um seine beiden Söhne Fritz und Edmund, die starke musikalische Veranlagung zeigten, nach Wien zu bringen und sie bei Joseph Haydn studieren zu lassen. Auch aus der Wahl dieses gefeierten Meisters spricht Franz Antons grenzenlose Überhebung. Doch auch diesmal hatte er in zwiefacher Hinsicht Glück. Haydn nahm tatsächlich die beiden Jungen in die Lehre (es wurden beide später tüchtige Musiker), und Franz Anton fand für sie bei einer bayrischen Familie von Brenner, die sich wegen des Musikstudiums ihrer siebzehnjährigen Tochter Genofeva in Wien niedergelassen hatte, vorzügliche Unterkunft. Er selbst aber, der Fünfzigjährige, verlor an dieses sanfte blonde Engelsbild sein noch immer ungestümes Herz, und seine wild auflodernde Leidenschaft fand erstaunlicherweise bei der Geliebten wie ihren Eltern Gehör, so daß schon nach wenig Wochen, am 20. August 1784, Genofeva ihm angetraut wurde.

Franz Anton kehrte nun mit seinem jungen Weibe nach Eutin zurück und hatte den ernstesten Vorsatz, sich hier eine neue bürgerliche Existenz zu gründen. Und auch diesmal wieder war ihm der Zufall hold. Die gute Pfründe des Eutiner Stadtmusikus wurde gerade neu vergeben, und es fiel ihm nicht schwer, beim Fürstbischof sich dieses Privilegium zu erwirken. Jedoch war mit Franz Anton in den letzten Jahren eine unerfreuliche Wandlung vorgegangen. Sein innerlich nicht gefestigter Charakter, die mangelnde Selbstzucht und unregelmäßige Erziehung hatten während seiner Wanderfahrten im steten Verkehr mit ungebildeten, tief unter ihm stehenden Komö-

dianten die bestrickenden Eigenschaften des einstigen glänzenden Kavaliere in ihr gefährliches Gegenteil ausarten lassen. Seine ritterliche Liebeshwürdigkeit und die vornehmen Manieren waren jetzt zu aufdringlicher Rechthaberei, prahlerischer Wichtigtuerei und überschwenklicher Pose, die es mit der Wahrheit wenig genau nahm und oft der Wirkung wegen zu nicht unbedenklichen Mitteln griff, umgeschlagen. In einem kleinbürgerlichen Milieu, wie Eutin, konnte seine Art daher wenig Gegenliebe finden, und auch mit dem fürstbischöflichen Hof gab es bald peinliche Mißhelligkeiten. Für die Familie Weber brachen daher unerfreuliche Monate an, die junge Frau ward von bitterem Heimweh nach ihrem sonnigen Elternhaus ergriffen und verfiel, zumal mit eintretender Schwangerschaft, in tiefe Melancholie. Als sie endlich am 18. Dezember 1786 einem schwächlichen Knäblein das Leben schenkte, das in der Taufe die Namen Carl Maria erhielt, stand bei Franz Anton bereits der Entschluß fest, dem unerquicklichen Eutiner Kreis zu entweichen und auf neue auf Kunstfahrten durch Deutschland dem Glück nachzujagen.

Aus seinen inzwischen herangewachsenen Kindern, die alle in seiner Lehre musikalisch-dramatisch herangebildet waren, seiner Gattin, seiner Lieblingsschwester Adelheid und nicht zuletzt ihm selbst ließ sich leicht der Kern einer Theatertruppe bilden, die auf Erfolg rechnen konnte. Er machte daher seine Pension und alle bewegliche Habe zu Geld, holte seinen Sohn Fritz aus Wien ab (Edmund hatte bereits durch Haydn eine Stellung in der Esterhazyschen Kapelle gefunden) und begann im Mai 1787 mit der neu begründeten „von Weberschen Schauspielergesellschaft“ jenes unstete Wanderleben, das ihn bis zu seinem 78. Lebensjahre durch alle deutschen Gaue führen sollte. Cassel, Meiningen, Nürnberg, Erlangen, Augsburg und Hildburghausen waren die ersten größeren Etappen dieser Kunstfahrt.

FREUDLOSE JUGEND

Alltäglich mühte sich sein Stiefbruder Fritz, dem kleinen Carl Maria Fortschritte im Klavierspiel beizubringen. Mißmutig brach er einst die Unterrichtsstunde ab und rief zornig, indem er mit seinem Fiedelbogen über die ungeschickten Händchen schlug: „Carl, du kannst vielleicht alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr!“ Ebenso wenig Erfolg hatte der Vater Weber selbst bei seinen auch an diesem Sprößling wieder versuchten Wunderkind-Experimenten. Nur daß er mehr Geduld hatte und nicht so leicht die Hoffnung aufgab. Als er sah, daß es mit der Musik nicht gehen wollte, da das Kind, dem man alle Freude daran allzu bald durch unvernünftige Zwangsmaßnahmen verleidet hatte, gänzlich talentlos erschien, stellte er mit ihm Versuche im Zeichnen und Malen an — aber auch hier ohne Erfolg. Der Kleine war ein schwächliches Kind, das schon von Geburt an viel gekränkelt hatte und infolge eines örtlichen Leidens in der rechten Hüfte, das nie völlig ausheilte und auch in späteren Jahren den Fuß leicht lahmen ließ, erst im vierten Jahr gehen lernte. Scheu und nervös, fand es bei der zärtlich geliebten Mutter Zuflucht, deren sanfte innige Art das zaghaft aufkeimende Gefühlsleben liebevoll pflegte und ihm den unaustilgbaren Keim echter Herzensgüte und Wahrheitsliebe einpflanzte. Empfing der Mensch durch sie das gefestigte Fundament, das ihn später immer wieder auf den rechten Pfad weisen und die vom Vater ererbten gefährlichen Neigungen bezähmen lassen sollte, so sog der dereinstige Organisator der Opernbühne hier mit seinen ersten unverlöschlichen Kindheitseindrücken schon jene Vertrautheit mit dem Theater und allen Vorkommnissen des Bühnenlebens ein. Für den Sohn des Theaterdirektors, Gespiele der Kinder der Schauspieler und Musiker waren Bühne, Kulissen, Maschinerien und Kostüme der alltägliche Schauplatz knabenhafter Spiele und bargen keinerlei Geheimnisse und Überraschungen mehr.

Der unvernünftige, ganz planlose Unterricht Carl Marias durch den Vater, der selbst Autodidakt und Dilettant war und statt zunächst nach einer tragfähigen Grundlage zu streben, nur Genieblitze aus dem Knaben herauszulocken suchte und ihn, der kaum von der Harmonielehre eine Ahnung hatte, zu kühnen Kompositionen anspornte,

die er dann kritiklos anstaunte und als Wunderwerke anpries, erfuhr glücklicherweise noch rechtzeitig eine heilsame Unterbrechung. Kränklichkeit und erneute Schwangerschaft der Gattin zwangen Franz Anton, 1796 in Hildburghausen zurückzubleiben, während seine Gesellschaft weiterzog. Hier nahm sich der junge Kammermusiker Johann Peter Heuschkel des freundlichen Knaben an und stellte durch systematischen Unterricht sowohl Klavierspiel wie theoretische Kenntnisse auf ein solides, von allem genialischen Firlelanz gereinigtes Fundament. Fand dieses trockene Studium auch anfangs gar nicht den Beifall des Schülers, so ward ihm doch, zumal Heuschkel liebevoll auf seine Eigenart und Neigungen einging, bald dessen wahre Bedeutung bewußt, und noch später gedenkt Weber in einer kurzen Autobiographie dankbar dieses Lehrmeisters: „Den wahren festen Grund zur deutlichen charaktervollen Spielart auf dem Klavier und gleiche Ausbildung beider Hände habe ich dem braven, strengen und eifrigen Heuschkel in Hildburghausen zu verdanken.“

Leider mußten diese Studien vorzeitig abgebrochen werden, denn nachdem Genofeva einem Töchterchen das Leben gegeben, eilte im Herbst 1797 Franz Anton mit den Seinen wieder zu seiner Theatertruppe, die inzwischen in Salzburg gelandet war. Doch auch hier waltete eine gütige Vorsehung über des Jungen Schicksal. Seine auffallend schöne Stimme ließ ihn Aufnahme im Fürsterzbischöflichen Kapellknaben-Institut finden, und dessen Leiter Michael Haydn, des großen Joseph jüngerer Bruder, ward bald auf den begabten Zögling aufmerksam und erteilte ihm, nach glänzend bestandener Prüfung, in Klavier, Kontrapunkt und Gesang unentgeltlichen Unterricht. Dieser alte, etwas griesgrämige Herr, der ihm seine geliebte Tonkunst in Gestalt einer trockenen mathematischen Wissenschaft auseinandersetzte, konnte bei Carl Maria zwar das Andenken an den geliebten Heuschkel nicht verwischen, seine pedantische Strenge und Gründlichkeit waren aber dem infolge der fehlerhaften Erziehung an sich zur Verwilderung neigenden Talent des Knaben sehr förderlich und trugen gute Früchte. Der Vater sah sich ob dieser nun wider Erwarten doch noch sich durchsetzenden Begabung überschwänglich beglückt und ließ, als Michael Haydn sich über einige kleine Fugen seines Schülers lobend geäußert hatte, diese sofort als opus 1 unter

dem Titel „Sechsfughetten“ bei der Mayrischen Buchhandlung in Salzburg drucken und sandte sie an bekannte Musikrezensenten zur Begutachtung. Die Leipziger Allgemeine Musikal. Zeitung brachte auch unterm 10. Oktober 1798 darüber eine anerkennende Notiz aus der Feder des Weber später eng befreundeten Rochlitz.

Nun war Franz Antons Ehrgeiz wieder neu erwacht, und als alter Theaternarr kannte er nur noch ein Ziel, möglichst bald ein Bühnenwerk seines „Wunderkindes“, dessen Alter er stets um einige Jahre nach unten abrundete, aus der Taufe heben zu können. Hierfür war jedoch die trockene Gelehrsamkeit Michael Haydns nicht die rechte Schule, es galt daher, einen für solche Pläne geeigneteren Lehrmeister zu finden. Diesen glaubte Franz Anton am ehesten in München anzutreffen, dessen Opernbühne seit der Übersiedlung Carl Theodors von der Pfalz mit der Mannheimer Kapelle in Blüte stand und dem „Deutschen Singspiel“ eine Heimstatt geschaffen hatte. So trat er Ende 1798 mit den Seinen die Reise nach der Isar an. Eine allerdings mußte in Salzburg zurückbleiben: Genofeva. Die schwergeprüfte Frau war an dem unsteten Wanderleben und der lieblosen rauhen Art ihres so viel älteren, ganz wesensfremden Mannes zerbrochen. Nach der Geburt des Töchterchens (ein zwischen Carl Maria und diesem geborenes Söhnchen war nach wenig Monaten wieder gestorben) hatte sie sich nicht mehr erholen können, die Sorge um die beiden Kinder, deren Erziehung sie in den so ungeeigneten Händen ihres Gatten mit Angst erfüllte, hatte ihr krankes Herz zermürbt, und die Auszehrung am 13. März 1798 ihr junges, freudearmes Leben geendet. Glücklicherweise hatte Franz Antons Schwester, Tante Adelheid, sich der verwaisten Kinder angenommen und durch ihre sanfte, kluge Erziehung das Vermächtnis der Verstorbenen treu erfüllt. Sie siedelte jetzt auch mit dem Bruder nach München über.

Von der nur allzu wahren praktischen Theatererfahrung ausgehend: „Niemand kann gut für die Stimme schreiben, niemand eine gute Oper komponieren, der nicht selbst ordentlich singen kann“, gab Vater Weber seinen Sohn hier sofort zu dem an italienischer Schule gereiften, berühmten Sangesmeister Wallishauer (Valesi) in die Lehre. Bei diesem gewann sich Carl Maria seine wertvolle, genaue Kenntnis des Belcanto und des menschlichen Stimmsatzes.

Einen gewissenhaften, sein Talent besonnen anleitenden Kompositionslehrer fand er in dem Hoforganisten Johann Nepomuk Kalcher. „Dem klaren stufenweis fortschreitenden sorgfältigen Unterricht des letzteren danke ich“, urteilte Weber später selbst, „größtenteils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunstmittel, vorzüglich in bezug auf den reinen vierstimmigen Satz, die dem Tondichter so natürlich werden müssen, soll er rein sich und seine Ideen auch dem Hörer wiedergeben können, wie dem Dichter Rechtschreibung und Silbenmaß.“ Eine stattliche Reihe von Kompositionen, darunter Trios, Sonaten, Variationen, Kanons, vierstimmige Gesänge, eine Messe, ja selbst eine Posse und die Oper „Die Macht der Liebe und des Weines“ waren die Frucht dieser wertvollen Studienzeit der Jahre 1798—1800.

Des von seiner Wunderkind-Idee völlig verblendeten, sich im Beisein des darob tief beschämten Knaben in den übertriebensten Renommistereien ergehenden Vaters einziges Bestreben war es nun, diese als Talentprüfstein erfreulichen, aber an sich ganz unreifen Schülerarbeiten der staunenden Mitwelt zu erschließen. Er bombardierte, immer im Namen des Komponisten, sämtliche Musikverleger mit den selbstbewußtesten Anerbietungen. Zum Glück fand sich aber kein einziger zu solchem Wagnis bereit. Da kamen Franz Anton eines Tages bei einem Musiker Notenabdrucke nach dem kurz zuvor von Aloys Sennefelder neuentdeckten Steindruckverfahren zu Gesicht. Ein tollkühner Gedanke durchzuckte ihn. Spornstreichs lief er in die Offizin des ihm von dessen verunglückten schauspielerischen Versuchen her wohlbekannten Sennefelder und ließ sich von diesem die epochemachende, noch unfertige Erfindung vorführen. Phantastische Glücksträume gaukelten vor seinen erregten Sinnen. Was Sennefelder anstrebte, sollte das bei dessen zeichnerischen Fähigkeiten Carl Maria nicht auch glücken? Und dann war ja der Weg zum Ruhme frei: „Selbstdrucken, Selbstverlegen!“ Des Vaters begeisterte Schilderungen entzündeten natürlich gar bald auch des Knaben regen Geist, der alles Neue und Aufsehen Erregende mit Hast sich anzueignen strebte.

Carl Maria arbeitete bald den ganzen Tag in Sennefelders Werkstatt. Das Interesse am Lithographieren verdrängte zunächst alles andere, selbst die Musik. Schnell hatte er erkannt, daß die Mängel

des bisherigen Verfahrens in der unfertigen Konstruktion der Sennefelderschen Pressen lagen, und es gelang ihm, gemeinsam mit seinem Vater Verbesserungen auszuprobieren, die weit günstigere Resultate erhoffen ließen. Als deren erste Frucht erschien das vom Komponisten selbstlithographierte opus 2: „Sechs Variationen fürs Klavier über ein Originalthema“, seinem Lehrer Kalcher zugeeignet. Doch die Kritik ging mit diesem Versuch scharf ins Gericht. „Diese Variationen“, heißt es in der Allg. Musikal. Zeitung, „sind unstreitig besser gemeint als abgefaßt. Kunstwert haben sie nicht, auch ist der Stich auf Stein inkorrekt und von einem Graveur besorgt, der gar nichts von Noten und ihrer Geltung zu verstehen scheint.“ Das klang nun allerdings nicht sehr ermutigend. Da Sennefelder von der ihm plötzlich erwachsenden Konkurrenz nicht allzu erbaut war, Franz Anton andererseits sich von einem selbständigen, in größerem Rahmen angelegten Betrieb ganz andere Erfolge versprach, so ward der Entschluß gefaßt, München zu verlassen und nach einer die erforderlichen technischen Hilfsmittel bietenden Wirkungsstätte Umschau zu halten. Die Wahl fiel schließlich auf Freiberg in Sachsen. Vor der Übersiedlung löste Franz Anton, zumal sein kleines Töchterchen, um derentwillen der Sechsunsechzigjährige wohl nur diesen kühnen Plan gefaßt hatte, plötzlich gestorben war, seine Verlobung mit einer Witwe aus Bamberg, und zog nun mit Carl Maria, da sich jetzt auch Tante Adelheid von ihnen trennte, allein auf Abenteuer aus.

Die Reise von München nach Freiberg wurde in zahlreichen Etappen zurückgelegt, an denen sich Carl Maria in Konzerten als Klavierspieler hören ließ, um das erforderliche Betriebskapital zusammenzubringen. Die Wirkung dieser an sich recht verständlichen Maßnahme war aber eine unerwartete. Zwar kündigte der „Major“ von Weber (eine Rangerhöhung, die sich Franz Anton aus Prestigegründen selbst verliehen!) großspurig in den Zeitungen die Errichtung einer „Offizin für den noch wenig bekannten Stein-Notendruck“ an, doch des Lehrlings Eifer war erlahmt. Das Mechanische, Geisttötende des Handwerks, dem er nun fast ein Jahr lang fleißig obgelegen, wollte ihm, nachdem in den Konzerten der Genius der Musik wieder seine Seele berührt, nicht mehr munden. Und als ihm nun gar der Direktor der Freiburger Theatergesellschaft, Ritter Karl von Steinsberg, ein wohlhabender schriftstellerisch begabter En-

thusiast, den Antrag machte, ein von ihm verfaßtes Singspiel „Das Waldmädchen“ zu komponieren, da war es für immer mit der leidigen Lithographiererei vorbei. Um wenigstens noch etwas von diesen Luftschlössern zu retten, bot Franz Anton das neue Verfahren „Arcanum in Ansehung seiner vorzüglichen Geschwindigkeit und geringen nicht kostspieligen Anlage“ der Wiener Verlagshandlung Astoria zum Kauf an; natürlich vergeblich.

Carl Maria tobte inzwischen die so lange eingedämmte Schaffenskraft in wildem Draufloskomponieren aus. „Den zweiten Akt schrieb ich in zehn Tagen, eine der vielen unseligen Folgen der auf ein so junges Gemüt so lebhaft einwirkenden Wunderanedoten von hochverehrten Meistern, denen man nachstrebt.“ Der Herr Papa stachelte unterdessen am Stammtisch „zum goldenen Löwen“ und in bombastischen Ankündigungen, die den Komponisten auch hier um ein Jahr verjüngten und ihn (mit absichtlicher Weglassung des Vornamens!) als „Zögling Haydns“ bezeichneten, die Neugier der kunstbeflissenen Freiberger. Die Erwartungen waren daher aufs höchste gespannt. Die Erstaufführung der zweiaktigen „romantisch-komischen“ Oper am 24. November 1800 brachte jedoch eine peinliche Enttäuschung, da man es hier keineswegs mit einem Wunderwerk zu tun hatte, sondern mit einem, wie Weber später selbst sagt, „höchst unreifen, nur hin und wieder nicht ganz von Erfindung leeren Produkt“. Das Werk selbst ist, wie (außer den beiden gedruckten) sämtliche früheren Jugendkompositionen überhaupt, verschollen. Sie wurden, schreibt Weber, „ein Raub der Flammen“. Wahrscheinlich hat er sie, getreu seinem Grundsatz: „Erste Opern und junge Hunde soll man ersäufen“, später selbst vernichtet. Teile der Musik des „Waldmädchen“, z. B. die Ouvertüre, hat Weber später zu seiner Oper „Silvana“ benutzt.

Erbost über den schwachen Erfolg der Oper, von der sich Franz Anton goldene Berge erhofft hatte, ließ er sich dazu hinreißen, mit dem eigentlich noch recht milden und wohlwollenden Kritiker der „Freiberger gemeinnützigen Nachrichten“ eine heftige Polemik zu beginnen, die in ihrer Selbstüberhebung peinlich wirkt, zumal sie bald in ungezogene Schimpfereien ausartete. Gezeichnet sind diese hilflosen Wutausfälle zwar sämtlich „C. M. von Weber. Compositeur“, doch Abfassung und Tonart verraten zu offenkundig die Autorschaft des

Vaters. Für einen vierzehnjährigen Knaben war dieser erste Federkrieg, der mit bewußten Unwahrheiten arbeitete, allerdings kein geeignetes Vorbild. Der Streit machte in Freiberg unangenehmes Aufsehen und ließ es Webers ratsam erscheinen, die Stadt baldigst zu verlassen, zumal der Grund ihres Herkommens inzwischen bedeutungslos geworden war. Über Chemnitz und München trafen sie im Mai 1801 zu längerem Aufenthalt wieder in Salzburg ein, wo Franz Anton noch von seiner Schauspielgesellschaft her geschäftliche Angelegenheiten zu erledigen hatte.

Carl Maria nutzte diese Ruhezeit, um unter den Augen seines alten Mentors Michael Haydn ein neues dramatisches Werk zu komponieren, und zwar die nach einem Roman von K. G. Cramer von Joseph Türke verfaßte zweiaktige Oper „Peter Schmolli und seine Nachbarn“. Sie umfaßt außer einer später (1807) zu einer wirkungsvollen Konzert-Ouvertüre umgearbeiteten Einleitung, zwanzig Musiknummern, deren beste, den Schlußgesang, Weber sogar für würdig erachtet hat, dem „Oberon“ als Schlußchor zu dienen. Die Komposition fand Haydns Beifall, und er gab seinem Zögling ein glänzendes Zeugnis mit auf den weiteren Lebensweg. Dieses wurde von Franz Anton sofort zu Reklamezwecken gehörig ausgeschlachtet und auch in dem damals entstehenden Gerberschen „Lexikon der Tonkünstler“ zum Abdruck gebracht. Dieses enthält auch Carl Marias früheste schriftstellerische Versuche, einige kürzere biographische Aufsätze befreundeter Musiker, darunter Heuschkels. Die Anregung hierzu empfing er wohl von dem gleichaltrigen Ignaz Susann, dem er sich in jenen Salzburger Wochen eng anschloß. Noch nach zwanzig Jahren erinnert ihn der Freund an jene „leider so kurzen selig verlebten Tage“. „Wie oft denke ich deines Stübchens in der Getreidegasse, wo du mir so manche Nächte vorphantasiertest, und wo ich den Flügelschlag des jungen Adlers damals schon so kräftig erkannte und seinen einstigen Schwung voraussagte; wie oft denke ich deiner edlen lieben zarten Tante, die in deinem weichen Busen so liebevoll alle edlen Gefühle pflegte; wie lache ich noch manchmal deines unmutvollen Ärgers, wenn du in meinem Stübchen in der engen Brotgasse komponierdest und dich dann das Teufels-Gekrächze der links und rechts wohnenden Musik-Dilettanten (Delinquenten nanntest du sie) mit unwiderstehlicher Ge-

walt davontrieb, um am anderen Morgen doch wieder bei mir zu erscheinen; wie lebendig schweben mir noch unsere Künstlerphantasien, unsere Träume und Pläne vor, welche nur bei dir zu geistigem Wein, bei mir aber all und all zu Wasser wurden, wie neckisch und doch so teilnehmend begleitestest du mich oft noch, wenn ich ausging, um die — in der Gegend des Michaelitores zu suchen. Ach sie ist schon lang gestorben, diese Edle, die den Jugendsturm glücklich an mir vorüberleitete! — Wie oft wende ich noch deine Strafpredigt über das ewige „La la la — französische Musica“ an“. Die beiden jungen Heißsporne planten damals schon die Gründung einer musikalischen Zeitung, eines Musiker-Lexikons und ähnlicher kühner Dinge, die natürlich nie Wirklichkeit wurden. Gelang es doch noch nicht einmal Carl Maria, für seine zahlreichen kompositorischen Versuche einen Verleger zu finden; einzig sechs kleine vierhändige Stücke (op. 3) und zwölf Walzer (op. 4), beides gefällige, aber unbedeutende Schülerarbeiten, wurden bei Gombert in Augsburg gedruckt.

Nach dieser Stadt richteten sich jetzt überhaupt sehnsüchtig die Blicke der Webers. Hier war nämlich Franz Antons ältester Sohn Edmund in bischöflichen Diensten, und er glaubte, seinem Stiefbruder Hoffnung auf Aufführung seiner neuen Oper machen zu können. Webers begaben sich daher Ende Juni 1802 nach Augsburg, um alles weitere an Ort und Stelle zu betreiben. Da jedoch während des Sommers hier nichts zu erreichen war, beschloß Franz Anton, zunächst noch eine musikalische Reise durch Norddeutschland und in Carl Marias Heimat zu unternehmen. Sehr freundliche Aufnahme fanden sie am musikalischen Hof zu Coburg, ja der dortige Kapellmeister Schneider erwarb sogar den „Peter Schmoll“ zur Aufführung, hielt später allerdings nicht Wort.

Bedeutsamer ward für Carl Maria ein längerer Aufenthalt in Hamburg im Oktober 1802. Hier scheint der schmerzlich-süße Hauch der Liebe den Sechzehnjährigen berührt und seiner Leier gefühlsechte Töne entlockt zu haben. Es entstehen einige schwärmerische Liebeslieder und sechs Ecosaisien für Klavier, die die vielsagende Widmung tragen: „Dem schönen Geschlecht in Hamburg.“ Gegen Jahresschluß fand die anregende Kunstfahrt, die in des Jünglings Brust starken Widerhall geweckt, seinem bildungshungrigen Geist und seinem Wissensdrang wertvolle Nahrung gegeben und ihn inner-

lich gereift und gefestigt, in Augsburg ihren Abschluß. Hier wurden Webers vom Bischof aufs freundlichste aufgenommen, und die Vorbereitungen zur Aufführung des „Peter Schmoll“ schritten rüstig voran. Doch das Werk errang schließlich nur einen sehr matten Erfolg, so daß keine andere Bühne den Versuch wiederholte. Diese neue Enttäuschung, gepaart mit den noch in ihm gärenden Reiseeindrücken und verstärkt durch den in lebhaften Debatten mit dem in Augsburg gewonnenen Freunde, Dr. Munding, in ihm geweckten Zweifeln an der Richtigkeit seines Systems, drängten den bisher blind drauflos Stürmenden zu kritischem Erwägen und gewissenhaftem Studium der klassischen Meisterwerke. Wo konnten sich dem nach Erkenntnis Dürstenden diese Wunder aber besser erschließen, als in der Stadt Glucks, Mozarts und Haydns? Wien erschien daher als das ihm vom Schicksal gewiesene Ziel, und Ende September 1803 trat Carl Maria, erwartungsfroh und ersten Strebens voll, seine Wallfahrt an.

Das Musikleben der Donaustadt stand damals in höchster Blüte, und eine Unzahl berühmter Meister, heute müssen wir sagen Tagesgrößen, drängte sich in seinen Mauern. Der außer dem schon hochbetagten Joseph Haydn einzige, wirklich überragende Genius Beethoven hatte, wie das Echte stets, noch nicht die Anerkennung der Zeitgenossen gefunden und ward von dem helleuchtenden Glanz der Modegötter verdunkelt. Franz Anton hatte wohl ursprünglich die Absicht, wie früher Edmund und Fridolin, auch seinen jüngsten Sprossen dem großen Haydn zuzuführen, doch eine seltsame Erscheinung, deren durch geheimnisvolles Gebaren und geschickte Aufmachung künstlich gesteigerter Ruhm damals ganz Wien erfüllte, zog mit magnetischer Gewalt den neuen Ankömmling in ihren Bann. Es war die Franz Anton ihrem Wesen nach innerlich so verwandte, nur durch die Wechselfälle des Lebens in straffere Zucht genommene und daher zur vollen Entfaltung ihrer reichen Fähigkeiten gelangte Persönlichkeit **Georg Joseph Voglers** oder, wie er, da er während seiner musikalischen Lehrzeit in Padua zugleich Theologie studierte und die Priesterweihen empfangen hatte, meist genannt wird: **Abt Voglers**.

Eine seltsame Mischung von Genie und Scharlatan hatte Vogler in rastlosen Künstlerfahrten fast die ganze Welt durchstreift und war

in jeder Beziehung ein Original. Von Gestalt klein und gedrungen, war er maßlos eitel. Er trug stets einen eleganten breitschößigen schwarzen Frack, schwarze Atlashosen, rote Strümpfe und Schuhe mit gelben Schnallen. Links auf der Brust einen großen Ordensstern und rechts hinten das schwarzseidene Abbémäntelchen, das ihm bis in die Kniekehlen reichte. Ein echter Zögling der Jesuiten, wußte er geschickt stets die Fassade seines vielseitigen Geistes blitzen zu lassen, von der er sich die größte Wirkung versprach. Zwar bizarr in seinen Gewohnheiten, gab er sich leutselig und wußte sich weltgewandt jeder Lebensform anzupassen. Er glühte für die Kunst, als deren Hohepriester er sich fühlte, doch stand ihm die Form über dem Inhalt, die Wirksamkeit über der Tiefe. In stetem Verkehr mit der streng disziplinierten Geistlichkeit gewann er von Jugend an Sinn für Ordnung und Erziehung, der ihn frühzeitig auf die Spekulation in der Theorie der Musik brachte. So baute er sein System auf. Dessen ungenügende wissenschaftliche Begründung suchte er durch Apodiktik und Applomb des Vortrages zu verdecken, und Unklarheit des Ausdrucks täuschte mystische Tiefe vor. Vogler galt für einer der gewaltigsten Orgelspieler aller Zeiten. Diesem Instrument widmete er eine ganz besondere Vorliebe, und er gewann ihm durch die Neuerungen seines „Simplifikationssystems“ eigenartige Entfaltungsmöglichkeiten ab. Aber gerade bei seinen allerwärts veranstalteten Orgelkonzerten, deren Programme aus Sensationssucht oft in geschmacklosesten Tonmalereien, Zerrbildern wahrer Kunst, gipfelten, offenbarte sich kraß der Zwiespalt seiner Natur. Er wußte sich glänzend in Szene zu setzen und war so recht der Held des Tages, stets von den einen heftig befehdet und verhöhnt, aber ebenso von anderen — namentlich der Jugend — glühend verehrt. Dieser galt auch sein echtes Gefühl und seine väterliche Fürsorge. Dabei besaß er ein erstaunliches Lehrtalent, das er mit priesterlicher Würde und ernster Feierlichkeit ausübte. Und wenn der Name Abt Voglers heute noch in der Musikwelt genannt wird, so dankt er das nicht seinen zahllosen, längst verschollenen Kompositionen oder verstaubten Theorien, sondern den Samenkörnern, die er in die Herzen begabter Zöglinge gelegt und zu Früchten getrieben hatte, deren Ernte ihm selbst das Schicksal verwehrte.

So drängte sich auch in Wien die Jugend um diesen seltsamen

Mann, und eine zahlreiche Schülerschar lauschte seinen Lehren. Doch es war für Außenstehende schwer, in diesen exklusiven Kreis des stets umlagerten, mit der Komposition einer großen Oper, von der Wundermärchen verbreitet wurden, beschäftigten Meisters einzudringen. Vergeblich hatte Franz Anton schon mehrfach den Versuch unternommen, endlich gelang es ihm durch Empfehlung eines Salzburger Gönners an den Grafen Firmian in Wien. In dessen gastfreiem Hause hatte ein junger Offizier Johann Baptist Gänsbacher, Sohn eines braven Tiroler Schullehrers, der sich in den Tiroler Freiheitskämpfen ausgezeichnet und vor kurzem die geliebte Büchse mit der noch glühender verehrten Tonkunst vertauscht hatte, Aufnahme gefunden, um bei Vogler die Weihen als Musiker zu erlangen. Zu diesem acht Jahre älteren, abenteuerlustigen, im Vollgefühl seiner Jugendkraft und überschüssigen Temperaments Welt und Leben genießenden Kameraden fühlte sich der schwächliche, in sich verschlossene, aber innerlich nach dem Trank aus dem Becher des Lebens dürstende Carl Maria vom ersten Augenblick an leidenschaftlich hingezogen. Bald verband die beiden innige, erst durch den Tod geendete Freundschaft. Durch Gänsbacher fanden Webers nun endlich Zutritt zu Abt Vogler. Dieser erkannte mit scharfem Blick sofort die herrliche Gottesgabe, die in der Brust des Siebzehnjährigen schlummerte, aber auch die große Gefahr, die sie aus mangelnder Selbstzucht sich in eitlen Dilettantismus und Halbheiten verlieren ließ. Es galt daher mit all den unreifen Kompositionsversuchen Halt zu machen, und erst einmal gewissenhaft das Alte beherrschen zu lernen, ehe man sich neuen eigenen Pfaden zuwandte. „Auf Voglers Rat gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf und widmete mich dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten und ich in einzelnen Studien zu erreichen und mir klar zu machen suchte.“

Franz Anton kehrte, nachdem er seinen Sohn in so bewährten Händen wußte, wieder nach Salzburg zurück, und Carl Maria kann sich nun ohne Zwang und väterliche Beeinflussung den in Wien hochgehenden Wogen der Kunst und des Lebensgenusses hingeben. Jubelnd meldet er seinem treuen Susann: „Frei, ja, frei bin ich,

ganz mein Herr, lebe ganz der Kunst. Ich habe das Glück gehabt, den Abt Vogler kennen zu lernen, der nun mein bester Freund ist, und bei dem ich nun sein vortreffliches System studiere. Ich bin täglich vier bis fünf Stunden bei ihm, und denke dir die Freude, die er mir vor einigen Tagen machte, ich war abends bei ihm (NB. Du mußt wissen, daß er für das Wiedner Theater eine Oper schreibt, von der noch keine Seele etwas gesehen, geschweige gehört hat, denn er komponiert bloß bei der Nacht), auf einmal läuft er ins dritte Zimmer hinaus, verschließt die Türe, macht die Fensterläden zu und tut so geschäftig, daß uns niemand überraschen soll, daß ich gar nicht weiß, was das alles bedeutet, endlich bringt er einen Pack Noten, setzt sich ans Klavier und spielt mir, nachdem ich ihm heiliges Stillschweigen angelobt hatte, die Ouvertüre und einige andere Stücke der Oper vor. Es ist ganz göttliche Musik, und dann gibt er mir sogar seine eigenhändige Partitur der Ouvertüre mit, um so nach und nach die Oper in Klavierauszug zu setzen. Nun sitze ich darüber und studiere, und freue mich, daß ich oft des Teufels werden möchte vor Freude.“

Vogler hielt den früher nie bewußt arbeitenden Brausekopf in strenger Zucht, und hier endlich lernte Carl Maria die Wohltaten eines geregelten, wohldisziplinierten Bildungsganges und die Bedeutung klaren Zielbewußtseins auch in der Kunst erkennen. „Es ist sehr schlimm“, schreibt er bedeutungsvoll an Susann, „daß wir in unserer Kunst keine andere Norm als die Erfahrungen oder vielmehr die zu Regeln gewordenen Gewohnheiten unserer ersten Tonsetzer haben. Der große Haufe hilft sich mit dem, daß er das Verfahren großer Meister zur Regel und zum Beweise macht. Wehe dem, der in solchen Fällen kein richtiges Kunstgefühl hat und, hat er es, es nicht entscheiden läßt. Durch Voglers System fällt nun freilich das Herumtappen in der Finsternis weg, aber wie wenige kennen es, wie lange wird es brauchen, die verjährten Vorurteile auszurotten und es durchgängig einzuführen?“ Spricht aus dieser blinden Überschätzung der Voglerschen Kompositionsmethode auch noch der kritiklose, in glühender Verehrung zu seinem Lehrer aufblickende Schüler, war ihr positiver Wert in Wirklichkeit weit geringer, so blieb das vorerst bedeutungslos. Das Leben und die Erfahrung sollten daran schon die erforderlichen Wandlungen vornehmen; zunächst

aber hatte sie dem haltlos Einhartastenden den Blick geschärft und ihm einen gangbaren Weg zu eigenem Schaffen gewiesen. Und noch eine andere Eigenart Voglers, die bei ihm selbst mehr einer Schrulle, einer Liebhaberei entsprang, die er sich auf seinen Weltreisen angewöhnt: das Sammeln von Nationalmelodien und Volksliedern warf hier ein Samenkorn in seines Schülers Brust, das einst in dessen Werken köstliche Frucht zeugen sollte. Daß dieser schon damals, als auch in Wien die italienische Oper die schüchternen Blüten des deutschen Singspiels wieder völlig zu überwuchern drohte, sich des rechten Weges voll bewußt war, zeigt sein Klageseufzer an Susann: „Die Italiener werden wohl auch bei Euch jetzt die Oberhand behalten. O, wie mit vollem Herzen unterschreibe ich alles, was Du so wahr sagst. Doch laß den Mut nicht sinken, vereint können wir noch manches Gute bewirken und doch vielleicht manchen vom Irrweg zurechtweisen.“ Er selbst versuchte sich erst nach langer Pause wieder an eigenen Kompositionen, und zwar zunächst mit Variationen über ein Thema aus Voglers Oper „Castor und Pollux“ (op. 5). „Es war keine Kleinigkeit für eine schreibfähige Seele, an einem so viel gebärenden Orte beinahe neun Monate zu sitzen und keine Note zu komponieren, aber es war mein fester Vorsatz, lange zu hören, zu sammeln und zu studieren, ehe ich wieder etwas schreiben würde. Fest hielt ich bis jetzt trotz allem Anfeuern und Fragen von andern und Brummen von Papas Seiten meinen Vorsatz, bis mich Vogler selbst jetzt dazu aufforderte. Die Variationen sind nach dem Voglerschen System geschrieben, und ich sage es Dir gleich im voraus, ärgere Dich nicht über die etwa darin befindlichen Quinten. Vor Ostern war ich bei beiden Majestäten, wobei ich zugleich I. M. der Kaiserin obige Variationen überreichte. Sobald Voglers Oper „Samori“ gegeben ist, werden auch mehrere Variationen von mir über ein darin befindliches Thema erscheinen“ (an Susann 2. April 1804).

Mit Wiens musikalischen Größen kam Carl Maria durch Voglers Protektion fast ausnahmslos in persönliche Berührung. In besonderer Verehrung gedenkt er des alten Haydn. „Die Schwäche des Alters ausgenommen, die ihm oft gebietet das Zimmer zu hüten, ist er immer munter und aufgeräumt, spricht sehr gern von seinen Begebenheiten und unterhält sich besonders mit jungen angehenden Künstlern gern. Das wahre Gepräge des großen Mannes; dies alles

ist Vogler auch, nur mit dem Unterschied, daß sein Literaturwitz, wenn ich so sagen darf, viel schärfer als der natürliche Haydns ist. (Es ist rührend, die erwachsensten Männer kommen zu sehen, wie sie ihn Papa nennen und ihm die Hand küssen).“ Nur e i n e m Namen begegnet man in keiner von Carl Marias zahlreichen, oft so ausführlichen Schilderungen des damaligen Wiener Musiklebens, dem B e e t h o v e n s. Seine blinde parteiische Verehrung für Vogler gab einer gerechten Erkenntnis von dessen großem Rivalen (Voglers „Samori“ errang damals nach Ansicht des Wiener Publikums über Beethovens „Leonore“ einen glänzenden Sieg!) keinen Raum, ja eine gewisse feindselige Abneigung gegen ihn nistete sich unwillkürlich damals in dem Schüler Voglers ein, die mehrfach noch in späteren Jahren drastisch zum Durchbruch kam und erst dem künstlerischen Urteil des reifen Mannes wich, um dann allerdings in verehrungsvolle Bewunderung und aufrichtige Huldigung vor dem Genius überzugehen.

Doch neben dem ernsten Dienst der Muse wurden die Freuden und Genüsse, welche das leichtlebige Treiben der ob ihres Wein, Weib und Gesanges viel gepriesenen Kaiserstadt in Überfülle bot, nicht verschmäht. Unter der sachkundigen Leitung seines in derlei Dingen nur allzu bewanderten Intimus Gänsbacher stürzte sich Carl Maria in den Strudel des Lebens. Und er, der unscheinbare schwächliche Anfänger, der so verführerische Liebeslieder seiner Laute zu entlocken wußte und mit betörend süßem Gesang die Herzen der Schönen im Sturm eroberte, trug gar oft über seinen kraftstrotzenden siegesgewissen Freund den Triumph davon. Das heiße Temperament des Künstlers, der vom Vater ererbte lebensfreudige Leichtsinn machten ihn zum liebegirrenden Troubadour, dem sich die Schönen willig neigten. Trunken vor Liebesseligkeit schlürfte er das süße Gift sinnlicher Freuden und stürmte jauchzend von Abenteuer zu Abenteuer. Daß auch ihm hierbei Qualen der Eifersucht, schmerzliche Enttäuschungen, Lüge und Betrug, all jene Bitternisse der Liebe, die himmlischer Wonne höllische Pein so nahe gesellt, nicht erspart blieben, enthüllt ein Zuruf an Freund Susann: „Nach wochenlanger Frist einmal wieder ein Wort des Freundes. Ha, dachte ich, hat auch dieser Dich vergessen, so ist die ganze Welt Trug und Du glaubst nichts mehr. Seit kurzem wieder von vielen Seiten getäuscht, in Menschen betrogen, auf die ich nicht nur Häuser, nein!

mich selbst gebaut hätte, dachte ich mir alle im schwarzen Lichte, dachte Dich auch der Abtrünnigen einen. Aber Du bist es ja nicht — bist ja noch immer der alte und das söhnt mich wieder mit vielem und der Welt aus“. Doch auch diesen unstillen Falter ereilte eines Tages das Schicksal. Bald schmachtete er in den Fesseln einer schönen Gräfin, die, weit älter als der kaum reife Knabe, in wilder Leidenschaft zu ihm entbrannte. Glücklicherweise trennte das Schicksal mit rauher Hand dieses gefahrdrohende bittersüße Liebesidyll, ehe ein jähes Erwachen oder äußere Gewalt diesen Traum und vielleicht auch ein Leben vernichteten.

Abt Vogler hatte auf eine Anfrage des ihm befreundeten Breslauer Theaterdirektors nach einem geeigneten Kapellmeister seine beiden Schüler Gänsbacher und Weber vorgeschlagen. Nur ungern folgte Carl Maria der schließlich auf ihn fallenden Wahl. So vieles hielt ihn in Wien zurück, und nur Voglers Vorstellungen, daß seine künstlerische Entwicklung jetzt die Erfahrungen praktischer Betätigung benötige, und das stolze Gefühl, schon mit achtzehn Jahren auf solch bedeutsamen Posten gestellt zu sein, veranlaßten ihn schließlich, Wien zu verlassen. Nach schmerzlichem Abschied riß er sich von der Geliebten los und eilte am 2. Juni 1804 zunächst nach Salzburg, um hier den Vater, der ihn nun nach Breslau begleiten sollte, abzuholen. Hier schloß er endlich den treuen Freund Susann wieder in seine Arme und weinte an der teilnehmenden Freundesbrust sein vor Trennungsweh und Liebesschmerz zermartertes Herz aus. Seine Gefühle lösten sich in einem Lied, der phantastischen Liebesklage *Wiedersehen*: „Jüngst saß ich am Grabe der Trauten allein“, das er in Susanns Zimmer aufzeichnete und der Geliebten als Abschiedsgruß sandte. Über Augsburg (5. Juni) und Karlsbad (16. Juni) strebte Carl Maria dann, mutig das Steuer in die Zukunft gestellt, seiner neuen Wirkungsstätte zu. „Wie Gott will! Ich scheine auch ein Fangball des Glücks zu sein, bald wirft es mich da, bald dorthin, doch erfahre ich überall etwas Neues, und nichts schadet mir, was Erfahrung betrifft. Wir aber bleiben die Alten, je weiter das Land, je enger die Freundschaft.“

IN SAUS UND BRAUS

Der kühne Sprung aus dem Lehrzimmer des Meisters auf den Dirigentensessel eines Operntheaters vom Range des Breslauer war ein an sich schon recht gefährliches Wagnis. Um wie viel mehr erst für einen noch nicht achtzehnjährigen Brausekopf, der zwar voll der edelsten Pläne und Vorsätze, aber ohne jede praktische Erfahrung und vor allem ohne jene diplomatische Selbstbeherrschung und Zähigkeit war, die eine solche Stellung vor allem erfordert. Der Betrieb an sich konnte Carl Maria nicht schrecken, hier leistete ihm seine von frühester Kindheit an verbliebene innigste Vertrautheit mit der Bühne jetzt hervorragende Dienste, und an Wissen, Scharfblick und Organisationstalent, das ihm Vorschwebende auch in die Tat umzusetzen, fehlte es ihm gewiß nicht. Doch es mangelte die menschliche Reife, die sachliche Ruhe. Sein Jugendgestüm trug den leider jedem Kunstinstitut als ewige Hemmungen anhaftenden „praktischen Rücksichten“, (wie interne Personalverhältnisse, liebgewordene Schlamperei, Geschmack des Publikums und vor allem Kassenrapport!) nicht genügend Rechnung, er hatte noch nicht erkannt, daß der Kampf gegen diese Dinge eine ewige Sisyphusarbeit bedeutet, daß es keinen Zweck hat, ständig mit dem Kopf gegen die Wand zu rennen, daß man mit diesen „Realitäten“ paktieren oder an ihnen zerbrechen muß! Nur eine ganz starke, reife Persönlichkeit konnte vorübergehend diesen Windmühlenkampf bestehen (und auch dann war es meist ein Pyrrhussieg!). Für einen lebenslustigen jugendlichen Heißsporn ein tollkühnes Unterfangen.

Carl Marias Erscheinen in Breslau stand gleich unter einem ungünstigen Stern. Der erste Geiger der Kapelle, Joseph Schnabel, der zugleich Kapellmeister am Domstift war und die Leitung des gesamten Konzertlebens in Händen hatte, wollte sich den selbstbewußten Anordnungen des viel jüngeren Musikdirektors nicht fügen und nahm gereizt seinen Abschied. Und statt geschickt diese Spannung wieder auszugleichen und den in Breslau beliebten und einflußreichen Mann sich zum Mitstreiter zu gewinnen, spitzte Carl Maria durch unkluge Herausforderungen den Streit noch zu, schuf sich dadurch einen gefährlichen Gegner und entfremdete sich von Anfang an den größten und Ausschlag gebenden Teil der Breslauer

Musikfreunde. Infolge dieser Mißhelligkeiten war es ihm tatsächlich während der ganzen Zeit seines dortigen Aufenthaltes, abgesehen von den wenigen von ihm im Theater mit unzureichenden Kräften selbst veranstalteten „Musikalischen Akademien“, nicht möglich, im Breslauer Konzertleben Fuß zu fassen oder sich als Klavierspieler hören zu lassen. Hätte er nicht in seinem Theaterdirektor, Professor Rhode, der sich trotz der vielen Unzuträglichkeiten, die ihm sein radikaler neuer Reformator unablässig aufbürdete, stets wieder an dessen echtem Kunsteifer und Fanatismus erfreute und ihm einen Operntext „Rübezahl“ schrieb, und an dem ihm durch Vogler zugeführten Oberorganisten und Universitätsmusikdirektor Friedrich Wilhelm Berner einen starken Rückhalt gefunden, wäre der „Kapellmeister Weber“ in Breslau wohl nur eine sehr vorübergehende Erscheinung gewesen. Seines Vaters hochfahrendes Wesen trug auch nicht gerade dazu bei, ihm Sympathien zu werben.

Eine der ersten künstlerischen Taten Carl Marias war die Aufführung von Mozarts „Titus“ am 1. August 1804, die ihm als Dirigenten Ruhm gewann, aber sogleich einen heftigen Streit wegen der von ihm neu eingeführten Orchesteranordnung entfesselte. Während bisher vorn im Orchester die Blasinstrumente und hinter ihnen der Streichkörper zusammengesessen hatte, bahnte Weber bereits eine Orchesterverteilung an, wie sie später allgemein üblich geworden ist, indem er die ersten Geigen, Cello, Kontrabaß mit Oboen und Hörnern auf die eine, die zweiten Geigen, Bratschen mit Klarinetten und Fagotten, dahinter das Blech und die Pauke, auf die andere Seite stellte. Allen Angriffen zum Trotz hielt er diese für wirksamer erkannte Maßnahme aufrecht. Auch mit den Sängern kam es zu Zwistigkeiten, da der neue Mann die Kühnheit hatte, für jedes Werk zahlreiche, gewissenhafte Proben abhalten zu wollen! Und zwar begnügte er sich nicht, wie bisher, mit ein oder zwei Ensembleproben, sondern er begann mit Einzelproben der Hauptpartien, um dann nach Quartett- und Sitzproben zu regelrechten Bühnenproben überzugehen, bei denen er sich sogar um Darstellung und Kulissen kümmerte, um schließlich mit einer vorstellungsfertigen Generalprobe die Arbeit zu beschließen. Die alten Bühnenhasen des Personals empfanden diese unerhörte Bevormundung durch ihren jugendlichen Führer als sehr unbequeme Neuerung und leisteten nach Kräften Widerstand. Ja

es fehlte nicht an offener Feindseligkeit, wie ein Bericht Webers an seinen Direktor durchblicken läßt. Da heißt es: „Ich habe hiermit die Ehre, Ihnen die treue Erzählung des unangenehmen Vorfalles am 22. ds. im Theater zwischen Herrn Schüler und mir vorzulegen. Vor der an demselben Tage stattgehabten Probe des „Geheimnis“ sagte mir Herr Sch., daß Sie so gütig gewesen, ihm einen vierten Vers zu der bekannten Romanze „Weiber euch setzt die Zeit ein Ziel“ zu machen und daß er ihn zu singen wünsche, wogegen ich natürlich nichts einzuwenden hatte, sagte mir aber weder von einer Pause, die er zwischen seinem und den übrigen Versen zu machen gesonnen wäre, noch weniger von etwas Dialog, der dazwischen gesprochen werden sollte. Bei der Aufführung abends machte ich daher nacheinander fort, wie es die Sache mit sich bringt. Vermutlich hatte sich Herr Sch. durch das Endritornell der Flöte irreführen lassen und fing daher nicht an, ich dachte er wollte vielleicht etwas dazwischen sprechen und war diskret genug, Stille zu gebieten, um ihm Zeit zu lassen, sich zu sammeln, und fing, nachdem er einige Worte über die Schlaueit der Weiber gesprochen und ich glaubte, die Musik paßte, wieder an. Da nun Herr Sch. noch nicht wieder anfang, sondern sich so gegen mich betrug, daß das Publikum glauben mußte, ich hätte gefehlt, ich auch immer noch glaubte, ein Schauspieler von so vieler Routine und Gegenwart des Geistes wie Herr Sch. würde sich leicht wieder finden und noch anfangen, so machte ich die Musik zu Ende. — Das ist getreue Erzählung eines Vorgangs, der nicht anders als sehr unangenehm sowohl für die beiden dabei interessierten Teile als auch für eine löbliche Direktion und Publikum sein mußte.“ (Unveröffentlicht.)

Webers Stellung am Theater war somit eine wenig erfreuliche, aufreibende, und er bemühte sich bereits im Sommer 1805, wie eine Anfrage seines Vaters bei der Mannheimer Bühne dartut, ein anderes Engagement zu erhalten. Die beim Breslauer Theatervorstand gegen ihn geltend gemachten Bedenken vermochte sein Gönner Rhode nochmals zu entkräften, so daß schließlich sein Vertrag um ein Jahr verlängert wurde. Künstlerisch hatte man ja auch im Grunde nichts Stichhaltiges gegen ihn vorzubringen. Die Kritik warf ihm willkürliche, überhetzte Tempi und Rücksichtslosigkeit gegen die Sänger durch zu lautes Begleiten mit dem Orchester vor. Gegen welchen jungen Diri-

genten wären wohl diese beiden Anklagen nicht erhoben worden? Weit berechtigteren Anlaß zu Angriffen boten seine Privatverhältnisse.

Carl Maria hatte in Breslau dasselbe flotte Genußleben begonnen, wie er es in Wien lieben gelernt, und Freund Berner war dabei, wie einst Gänsbacher, sein aneifernder Kamerad. Hatte schon ein so junger Kapellmeister bei den Sängerinnen seines Theaters kein schweres Spiel, und Carl Maria ließ keine vergebens schmachten, so öffnete ihm sein Freiherrnpatent auch solche Kreise, die dem Musikanten gewiß verschlossen geblieben wären. Doch bei dem genußsüchtigen schlesischen Landadel, der in den Wintermonaten des Vergnügens halber in die Stadt Breslau strömte, ging es meist hoch her, man spielte, trank und jagte galanten Abenteuern nach. Der arme Carl Maria geriet daher bald in ein Kreuzfeuer; tollte der Künstler mit seinen Theaterleutchen, sang ihnen gottlose Lieder zur Gitarre, in die sie stets mit einem neuen, möglichst gepfefferten Refrain einstimmen mußten, so schwelgte der Kavalier in lockerer Standesumgebung in nicht minder harmlosen Vergnügungen. Das Peinlichste dabei war jedoch, beide sollten aus ein und derselben Kasse bestritten werden, und diese enthielt nur den bescheidenen Kapellmeistergehalt von jährlich 600 Thalern! Der reichte nun natürlich nicht weit, und Wechsel und unbezahlte Rechnungen häuften sich. Das wurde noch schlimmer, als Carl Maria in die Reize der Sängerin Diezel sich verstrickte, deren Gatte ein Trunkenbold war und sie gröblich mißhandelte. Diese Frau gewann eine unheimliche Macht über ihn und brandschatzte den Liebestollen, den sie zu immer neuen kostbaren Geschenken willfährig zu machen verstand, in der schamlosesten Weise. Carl Maria häufte daher Schulden auf Schulden und kam in peinliche Lagen. Dabei mußte er außer seiner eigenen kostspieligen Lebensführung auch noch den Unterhalt seines alten Vaters bestreiten, dessen mißlingende Versuche in der Kupferstecherei auch allerhand Geld verschlangen. Beinahe hätte ihm diese Liebhaberei des Alten sogar das Leben gekostet.

Als Freund Berner eines Abends noch spät zu ihm eilte, da er ihm seine gerade fertig gewordene „Rübezahl“-Ouvertüre noch hatte vorspielen wollen, fand er zwar das Zimmer erleuchtet, das Piano offen, aber Carl Maria war nirgends zu sehen. Wie Berner nach dem Sofa schreiten will, um auf ihn zu warten, strauchelt er plötz-

lich — am Boden liegt, wie leblos, der Körper seines Freundes, daneben eine zerschlagene Flasche, aus der ein scharfer Geruch aufsteigt. Entsetzt sucht er ihn aufzurichten und ruft um Hilfe. Franz Anton stürzt herbei und erkennt die Flasche, in der er Salpetersäure zu seinen Kupferstecher-Arbeiten aufzuheben pflegte, und die er versehentlich unter die Weinflaschen gestellt hatte. Ein schnell herbeigerufener Arzt bringt mit Mühe Carl Maria wieder zum Bewußtsein. Die Stimme ist völlig gelähmt, und Mund und Hals zeigen entsetzliche Brandwunden. Erst nach mehrwöchentlichem Krankenlager kehrt eine leise Sprechstimme zurück, die schöne Singstimme aber hatte für immer ein gut Teil ihrer Kraft und Süßigkeit eingebüßt. Der Ärmste hatte, als ihn bei der Arbeit fröstelte, einen Schluck Wein nehmen wollen und im Halbdunkel Franz Antons Säureflasche ge-griffen, aus der er einen herzhaften Schluck genommen. Ohne Berners Hinzukommen wäre er wohl rettungslos verloren gewesen.

Fast zwei Monate währte es, bis Carl Maria wieder seinen Dienst im Theater aufnehmen konnte. Hier hatte man inzwischen die Zeit seiner Abwesenheit wahrgenommen, um die Einschränkungen am Personal- und Orchesterbestand vorzunehmen, die man kurz zuvor schon vergeblich bei ihm durchzusetzen versucht hatte. Es kam deswegen zu unliebsamen Auftritten zwischen dem Theaterrausschuß und dem Musikdirektor, der den Herren in recht unsanften Ausdrücken ihre lediglich auf Kassenrücksichten eingestellte Kunstbetätigung vorhielt. Als man kurz darauf über seinen Kopf hinweg auch noch einen ihm besonders wertvollen Violinisten entließ, reichte Carl Maria in aufbrausendem Zorn seine Entlassung ein und — erhielt sie auf der Stelle. Seine letzte Tätigkeit war, nachdem er noch kurz zuvor Mozarts „Così fan tutte“ in einer Bearbeitung Rhodes unter dem Titel „Mädchenrache“ herausgebracht, sein Benefiz-Konzert am 21. Juni 1806, in dessen letzter Nummer er sich als Klavierspieler mit einer „freien Phantasie“ hören ließ, ein Gebiet, auf dem er es in der Breslauer Zeit in löblichem Wettstreit mit Berner und dem Pianisten Klingohr zu erstaunlicher Meisterschaft gebracht hatte.

Sonst waren diese zwei Jahre für sein Schaffen von geringer Bedeutung. Von „Rübezahl“ waren nur einige wenige Stücke beendet (die Ouvertüre wurde 1811 ganz umgestaltet und erschien unter dem Titel „Zum Beherrscher der Geister“), die Oper blieb unvollendet.

Außerdem entstanden als Weihnachtsgabe für einen ihm befreundeten Flötendilettanten, in dessen Haus er viel verkehrte, die „Romanza siciliana“ für Flöte und eine ^xbizarre „Overtura Chinesa“ nach einem echt chinesischen Thema, das ihm in Rousseaus Dictionnaire de Musique zufällig in die Hände gekommen war. Weber änderte dieses höchst eigenartige Stück (in der in diesen beiden Kompositionen auffallenden Vorliebe für fremde Nationalthemen erkennt man deutlich den gelehrigen Schüler Voglers!) 1809 nochmals um, fügte noch Märsche und Zwischenspiele hinzu und benutzte das Ganze als „Musik zu Schillers Turandot“. Die Bedeutung der Breslauer Kapellmeisterzeit liegt mithin nicht in einer Weiterentwicklung des Komponisten, sondern in dem unschätzbaren Gewinn reicher praktischer Dirigenten- und Bühnenerfahrung, die bald reiche Früchte tragen sollte. Sein Abschiedswort an Susann: „und nichts schadet mir, was Erfahrung betrifft,“ hatte sich hier in unerwartetem, wenn auch für ihn nicht immer sehr erfreulichem Maße erfüllt.

Mit dem Aufgeben der Breslauer Stellung geriet jedoch Webers an sich arg zerrüttete Finanzlage in ein höchst bedenkliches Stadium. Die Gläubiger bangten um ihr Geld und wurden drohend. Mühsam suchte sich Carl Maria durch mit Hilfe seiner Freunde ihm gewonnene Privatstunden über Wasser zu halten. Bei einer solchen Gelegenheit lernte er ein Fräulein von Belonde kennen, Hofdame der Gemahlin des Herzogs Eugen von Württemberg, der zu Carlsruhe in Oberschlesien residierte und häufiger auch nach Breslau kam. Sie riet ihm, rasch von des jungen Künstlers Wesen und Spiel bezwungen, sich an diesen leidenschaftlichen Musikenthusiasten und Kunstmäzen zu wenden, und versprach ihm ihre Fürsprache. Carl Maria, des leidigen Breslauer Hungerlebens müde, plante damals eine große Konzertreise und erhoffte sich hierfür von der Protektion des in der Musikwelt rühmlichst bekannten Herzogs Gewinn. Er kam daher schriftlich bei diesem um die Verleihung des Titels „Musikintendant des Herzogs Eugen von Württemberg“ ein, von dem er sich auf seiner Reise größere Vorteile versprach. Seine Bitte wurde auch gnädig gewährt. Doch die drohenden Kriegseignisse und die Waffenerfolge der Franzosen in Österreich und Süddeutschland, die schon, um das Maß der Weberschen Not voll zu machen, Tante Adelheid von München nach Breslau hatten flüchten machen,

ließen vorerst eine Kunstreise als völlig aussichtslos erscheinen. Die Not der Weberschen Familie stieg durch diesen neuen Fehlschlag besorgniserregend. Da erstand in Fräulein von Belonde der rettende Engel. Wohl auch der eigenen Sehnsucht nach dem jungen Freunde nachgebend, veranlaßte sie die herzogliche Familie, Carl Maria nach Karlsruhe einzuladen und ihm und den Seinen dort für die schweren Kriegszeiten ein Asyl anzubieten.

Im Herbst 1806 traf er in dem waldumrauschten, von einem kunsterfüllten Fürsten wie ein verwünschenes Paradies hier in die Einsamkeit gezauberten Musensitz ein. Als Gast des Herzogs wohnte er in einem der dem Schloß benachbarten Kavalierhäuser, wurde von Hoflakeien bedient und speiste an der herzoglichen Tafel. Sein Vater und Tante Adelheid fanden in einer nahen Privatwohnung Unterkunft. Karlsruhe besaß ein entzückendes Theater und eine kleine, aber auserlesene Kapelle, deren Mitglieder jeder Meister auf seinem Instrument war, besonders das Horn war mit Dautrevaux, nebenbei Kanzlist des Herzogs, vorzüglich besetzt. Der Herzog selbst blies die Oboe, und die Herzogin und Fräulein von Belonde spielten vorzüglich Klavier. Carl Maria fühlte sich hier, dem wüsten Getriebe der Welt, allen prosaischen Nöten des Alltags entronnen, wie in ein Märchenschloß versetzt. Von allen aufs herzlichste aufgenommen, vom Hauch fürsorglicher Liebe umweht, völlig frei ganz seiner Musik und seinen Stimmungen hingegeben, lebte er hier einen beglückenden Künstlertraum, wie er nur in seltensten Wehestunden des Lebens Wirklichkeit werden kann. Was konnte er köstlicheres begehren, als in stimmungsreichen Dämmerstunden im intimen Kreise sein Empfinden in Tönen aufklingen zu lassen, oder mit tüchtigen Kräften nach Herzenslust zu musizieren und neu Geschaffenes sogleich in vollendeter Wiedergabe zu erproben. Seiner Freundin Belonde huldigte Carl Maria mit dem zärtlichen Liebeslied: „Ich denke Dein“, dem fürstlichen Gönner aber suchte er einen Teil seiner Dankesschuld dadurch abzutragen, daß er, wenn das Gebiet reiner Instrumentalmusik auch eigentlich nicht die ureigene Sprache seines Herzens war, für die Carlsruher Kapelle einige Werke schuf, bei denen er deren Besonderheiten und des Herzogs Vorliebe für die Werke Haydns und Mozarts Rechnung trug. Nur hierdurch erklärt sich das Entstehen zweier Symphonien (beide in C-dur), ein

Gebiet, auf dem sich Weber sonst zeit seines Lebens nie versucht hat, und deren seltsame Besetzung mit solistischer Verwertung einzelner Instrumente. Dautrevaux' Virtuosität huldigte er mit einem „Concertino für Horn“. Diesem war er auch menschlich nähergetreten, zumal er ihm und namentlich Franz Anton in Erledigung peinlicher Geldaffären manch wertvollen Rat und Beistand erteilte.

Das Carlsruher Idyll ward sehr unliebsam gestört durch des Herzogs Abberufung zum preußischen Heer, die ihn schließlich bei dem unglücklichen Verlauf des Feldzugs zwang, im Februar 1807 seine Kapelle aufzulösen. Die meisten Mitglieder wurden von ihm in Zivildienststellungen eigener oder befreundeter Verwaltungen untergebracht. Die Lage der Weberschen Familie dagegen ward äußerst bedenklich. Mittellos, von hartherzigen Gläubigern bedrängt, sah sich Carl Maria mit seinem alten, schon recht greisenhaften Vater und einer hilflosen Tante in einer wildbewegten kriegerischen Zeit, die jede Kunstbetätigung unmöglich machte, bitterer Notlage preisgegeben. Hilfflehend wandte er sich an den Herzog und erbot sich, jede seinen Fähigkeiten angemessene, auch eine nicht künstlerische Stellung anzunehmen. Bereitwillig hielt dieser für den armen Künstler Umschau, und es fügte sich, daß sein Bruder Herzog Louis von Württemberg einen Privatsekretär benötigte, da der seine auf Befehl des Königs für September 1807 zur Armee abkommandiert war. Er erklärte sich gern bereit, den ihm so warm empfohlenen jungen Mann, zumal er von Adel war, zu diesem Zeitpunkt in seine Dienste zu nehmen. Carl Maria frohlockte. Strahlend schien die Sonne des Glücks durch die gewitterdrohenden Wolken zu brechen. Übermut und Lebensfreude kehrten dem bei allem Leichtsinn doch durch den jähen Wechsel Entmutigten zurück. Es hielt ihn nicht mehr in dem stillen Carlsruhe. Am 23. Februar 1807 verließ er den beglückenden Märchenfrieden und stürzte sich wieder in die Wogen des Lebens. Die Seinen blieben vorerst dort zurück.

Carl Maria eilte zunächst wieder nach Breslau und feierte mit den lang entbehrten Freunden ausgelassene Feste, bei denen es hoch herging. Doch als einige seiner Gläubiger von seiner Anwesenheit Wind bekamen, hielt er es für geraten, heimlich bei Nacht und Nebel die Stätte seiner Triumphe zu verlassen. Als man ihn in Schuldhaft setzen wollte, war der lockere Vogel längst entflohen. In langsamen

Etappen reisend und überall, wo es die ungünstigen Zeitverhältnisse irgendwie zuließen, Konzerte veranstaltend, traf Carl Maria endlich am 17. Juli in Stuttgart ein. Doch schon seine erste Berührung mit dem König, der bald in seinem Leben eine so bedeutungsvolle Rolle spielen sollte, endete mit einem Mißklang. Seine Bitte vom 9. August, „sich vor Allerhöchstdemselben mit einem Konzert auf dem Fortepiano und einer Symphonie mit vollem Orchester von seiner Komposition produzieren zu dürfen“, ward trotz der beigefügten warmen Empfehlung des Herzogs Eugen abgelehnt. So ward ihm die kleine, unförmlich dicke, choleriche Majestät, noch ehe er sie von Angesicht gesehen, unsympathisch. Und dieser ersten unerfreulichen Erfahrung sollten bald noch weit peinlichere folgen, als Carl Maria mit dem 1. September seine Stellung als Geheimer Sekretär des Herzogs Louis angetreten. Hatte er in seinem Carlsruher Gönner das Vorbild eines edeldenkenden, für das Wohl seiner Untergebenen besorgten, dabei feingebildeten, kunstbegeisterten Fürsten lieben gelernt, so sollte er jetzt in dessen beiden Brüdern die Schattenseiten menschlicher Machthaber erblicken.

König Friedrich, eine brutale Despotennatur, führte ein willkürliches Schreckensregiment. Von Napoleon, der diesen herrschsüchtigen gewalttätigen Mann schlau für sich auszunützen verstand, noch in seinen Brutalitäten aufgereizt und mit der Königswürde belehnt, hatte Friedrich alle Rechte seines Landes mit Füßen getreten, Verfassung, Gesetz und Besitz seinem launischen Willen unterworfen. Seine wüsten Jagdvergnügungen, zu denen die Bauern wochenlang als Treiber ohne jede Vergütung gepreßt wurden, vernichteten oft meilenweit Land und Flur, und die davon Betroffenen durften es sich zur Ehre anrechnen, für ihren König zum Bettler geworden zu sein. Und vor den mit rücksichtsloser Gewalt durchgeführten ständigen Militäraushebungen für das zu den Napoleonischen Feldzügen zu stellende, stets auffüllungsbedürftige württembergische Kontingent zitterte jede Familie des Landes, die mannbare Söhne besaß. Nichts schützte davor, da alle gesetzlichen Reservate einfach für aufgehoben erklärt worden waren, als eine Stellung im Hofdienste, wie überhaupt alle, die irgendwie zum Hofstaate gehörten, bis herab zum letzten Diener, im Staate eine Ausnahmestellung einnahmen. Man kann sich daher leicht vorstellen, wie alles nach einem derartigen Posten gierte,

und wie leicht es gewissenlose Höflinge hatten, ihre Gunst und ihre Stellung zu einträglichen Geschäften auszunutzen. Ein Stellenhandel und ein Bestechungsunwesen blühte bald am Stuttgarter Hofe, die kaum ihresgleichen hatten. Die Verhältnisse wurden vor allem deswegen so schlimm, weil der anormal veranlagte Fürst sich mit einer Schar von Günstlingen umgab, denen die sittliche Reife, die eine so mächtige Stellung erfordert, mangelte und die als niedre Emporkömmlinge nun ihre Macht schamlos mißbrauchten. Friedrichs böser Dämon war der General von Dillen, der vom einfachen Bereiterjungen in wenig Jahren zu den höchsten Ehrenstellungen aufgestiegen war und den König völlig beherrschte. Er, der ständig um ihn war, ihn durch schlaue Einflüsterungen von nur seinen Zwecken dienlichen Neuigkeiten nach seinen Wünschen lenkte und auf des Königs stets aufgeregt hervorgestoßenes „Pas vrai Dillen?“ stets diplomatisch zu antworten wußte, war der wirkliche Beherrscher des Landes und brandschatzte es, indem er sich unerhörte Reichtümer durch Stellenhandel und Bestechungsgelder zusammenraffte, in der unerhörtesten Weise. Dieser üble Speichellecker hielt es zum Schein auch mit des Königs Bruder, der nach wildem Abenteuerleben 1807, nachdem seine Hoffnung, König von Polen zu werden, fehlgeschlagen, sich in Stuttgart niedergelassen hatte. In Wirklichkeit war ihm aber dieser leichtlebige Herzog Louis, der sich darin gefiel, Ludwig XIV. nachzuahmen und für rauschende Feste und teure Maitressen Unsummen Geldes verschwendete, die er auf ähnliche Weise wie Dillen sich von den Untertanen erpreßte oder nach unerquicklichen Szenen seinem königlichen Bruder abtrotzte, sehr im Wege, und er suchte allmählich dessen Stellung am Hofe zu untergraben.

Friedrichs wohlbeleibte Majestät (er war von so unförmlichem Körperumfang, daß in seinem Speisetisch ein Ausschnitt gemacht werden mußte, um ihm das Selbstessen möglich zu machen) geriet nie in solches Echauffement, tobte sich in seiner jähzornigen Weise, die Flüche und Schimpfworte unaufhaltsam hervorsprudeln ließ und jeden Widerspruch oder Erklärungsversuch brutal abschnitt, nie so heftig aus, als wenn ein Abgesandter Herzogs Louis ihm fällige Wechsel oder Rechnungen präsentierte. Dieser kleine, schwerfällige polternde Mann, dem ein eifrig beflissener Kammerdiener unablässig devotest den Schweiß abwischte, hätte jeden Unvorsichtigen zum

Lachen gereizt, wenn nicht die geringfügigste Unbotmäßigkeit mit jahrelanger Haft auf dem Hohenasperg geahndet worden wäre.

Das wenig beneidenswerte Amt, Überbringer derartiger Anliegen im Auftrage Herzog Louis' zu sein und die für dessen sündiges Haupt bestimmten Wutausbrüche stumm über sich ergehen lassen zu müssen, hatte das Schicksal nun dem armen Carl Maria zugedacht. Für einen einundzwanzigjährigen, lebenslustigen, selbst gern über die Stränge hauenden, freien Künstler gewiß kein leichtes Brot. Es ist erstaunlich, wie geschickt der neue Sekretär sich in die ihm doch so fernliegende ungewohnte Tätigkeit einzuleben verstand. Immerhin barg die in dieser Hofgesellschaft herrschende laxe Moral, das böse Vorbild all dieser großen Herrschaften, die da lustig Schulden machten, deren Lebensgrundsatz war „Après nous le déluge!“ und die zur Sanierung ihrer zerrütteten Finanzen zu den verwerflichsten Mitteln griffen, für einen an sich zu leichtsinnigem Leben neigenden, von Gläubigern bedrängten, noch ganz ungefestigten Jüngling bedrohliche Gefahren, die leicht zum Abgrund führen konnten. Es war ein sehr schlüpfriger Boden, auf den sich Carl Maria hier gestellt sah, ein einziger kleiner Fehltritt konnte unabsehbare Folgen nach sich ziehen.

Zunächst allerdings ließ sich alles recht gut an. Er erledigte die Privatkorrespondenz des Herzogs, und seine natürliche verbindliche Art erzielte im Verkehr mit drängenden Gläubigern gute Erfolge. Durch seine geschickte Art des Verhandeln und erfinderische Neuerschließung von Geldquellen machte er sich dem Herzog bald unentbehrlich, wenngleich er ihm persönlich wenig sympathisch war und seine anfänglichen ernsthaften Versuche, in das aussichtslose Chaos der herzoglichen Finanzen, deren Einkünfte nur einen bescheidenen Bruchteil der zu deckenden Ausgaben abwarfen, einigermaßen Ordnung zu bringen, auf wenig Gegenliebe gestoßen waren.

Auch in dem Kreis leichtlebiger Kavaliere, flotter Offiziere und Hasardeure des Lebens, die sich zu des Herzogs Festen drängten, war Carl Maria, dessen sonniger Humor, ausgelassene Scherze und musikalische Fähigkeiten ihm die Herzen gewannen, bald ein willkommener Kamerad. Das „Trinkstübchen“ im Schloß, das Hinterzimmer im „König von England“, oder während der Sommermonate die Gastwirtschaften von Höner in Schwieberdingen oder Schmalz

in Cannstatt sahen ihn als regelmäßigen Teilnehmer heiterer, oft recht ausgelassener Gelage. Mit übermütigen Gitarreliedern, wie dem hier entstandenen neckischen „Mädel schau mir ins Gesicht“, weckte der lockere Zeisig stürmischen Beifall und gab das Signal zu manchem tollen Streich, manch liebglühender nächtlicher Serenade.

Durch den Leibarzt des Herzogs, Dr. Kellin, fand Carl Maria aber auch Eingang in die Stuttgarter Gesellschaft. Während die öffentlichen Veranstaltungen unter dem Druck der tyrannischen Regierung sehr behindert und rückständig waren, herrschte in Privatkreisen ein reges Kunst- und Geistesleben. Der junge Musiker ward hier mit Freuden begrüßt. Er trat so in engen Verkehr mit den Redakteuren der damals bedeutenden Zeitschrift „Das Morgenblatt“, eine Verbindung, die später für ihn noch von Wichtigkeit werden sollte, und zahlreichen bildenden Künstlern und Gelehrten, deren umfassenderes Wissen ihn zu eigenen Studien anregte, bei denen er in dem Bibliothekar Lehr einen wertvollen Berater fand. Am bedeutendsten für ihn wurde die Bekanntschaft mit dem Schriftsteller Franz Carl Hiemer, von dem er mehrere Gedichte vertonte und der ihm bald aus seinem dramatischen Jugendversuch „Das Waldmädchen“ einen neuen Operntext „Silvana“ formte, und mit dem Theaterkapellmeister Franz Danzi, gleich ihm ein Schüler Voglers.

Namentlich dieser zwanzig Jahre ältere Mann gewann auf Carl Maria entscheidenden Einfluß. Er war es, der ihm die volle Bedeutung des Gesanglichen und Rhythmischen in der Instrumentalmusik erschloß und den Musiker, der anfangs in der fremden prosaischen Umgebung der Stuttgarter Verhältnisse zu verkümmern drohte, in ihm zu neuen Taten spornte. Danzi war überhaupt in Stuttgart Webers guter Engel, und wenn er auch das über seinem Haupt schwebende Unheil nicht aufhalten konnte, so hat er ihn doch vor vielen Torheiten bewahrt und ihm in allen Lebenslagen treue Freundschaft bewiesen, auch im Unglück, wo die große Schar der anderen wie Spreu im Winde zerstob. Danzi ist auch Webers kleine melodramatische Kantate „Der erste Ton“ (nach einem Gedicht von Rochlitz) gewidmet, die er ihm bei der auf der Solitude festlich begangenen Geburtstagsfeier, 15. Mai 1808, überreichte. Diese war arrangiert von der fidelen Künstlergesellschaft „Fausts Höllen-

fahrt“, in der sich, nach Art der heutigen Schlaraffia, Künstler und Theaterleute zu ausgelassener Fröhlichkeit zusammenfanden. Die Mitglieder trugen alle Spitznamen, der Leiter war Dr. Kellin als „Dr. Faust“, Hiemer hieß „Reimwohl“, Danzi „Rapunzel“ und Weber „Krautsalat“. Von der heiter ungezwungenen Art ihres Verkehrs legen einige humoristische Schreiben Carl Marias amüsantes Zeugnis ab. So ermahnt er den säumigen Hiemer, der mit dem „Silvana“-Text nicht vorankommt:

„Da Prosa Sie nicht rühren kann,
 So fängt mein Brief mit Versen an.
 O allgewaltiger Reim-Tyrann!
 Der alles, was er will, auch kann,
 Erhör' des Komponisten Flehn;
 Laß ihm die Krisis nicht vergehn,
 In der er, durch Dich inspiriert,
 So manche Nummer expediert.
 Du weißt, die Kunst ist ja ein Weib,
 Hat Teufelslaunen in dem Leib;
 Ist da der rechte Zeitpunkt fort,
 Ist man verloren, auf mein Wort —
 Zum Teufel, Dir ist's Kleinigkeit
 Mit Deinem dicken Kopf,
 Nimm, wo Du findest, mit Dreistigkeit
 Die Reime bei dem Schopf. — — —
 Sollt doch noch immer faul Er sein —
 Sollt mich, weiß Gott, der Teufel holen,
 Fordr' ich ihn nicht auf zwei Pistolen;
 Nicht eher will ich ruhen, rasten,
 Und sollt' ich zwanzig Tage fasten,
 Kein Mädchen küssen,
 Ins Bette pissen,
 Klavier nicht spielen,
 Stets Hunger fühlen,
 Nicht singen können,
 Das Maul verbrennen —
 Kurz, keine Note kennen mehr,
 Zugrunde gehn — und was noch mehr —
 Bis daß ich freudig rufen kann:
 Poetischer Ochsenziemer! —
 O Brief! — Dir gleicht kein Gold Arcan,
 Denn — Du bezwangst den Hiemer!“

Und in einer ganz vertonten, mit einem Recitativo beginnenden und in einem gefühlvollen Adagio cantabile gipfelnden Epistel an Danzi läßt er diesen nach Ludwigsburg ein, wo der Hof im Sommer häufig residierte, und er unterzeichnet in keckem Übermut: „Verharre mit schuldigstem Reh-Speck Eier Woll gebohrten übergebner Diener Krautsallat.“

Der rege Verkehr mit Danzi brachte Carl Maria auch in engere Beziehungen zum Stuttgarter Theater und seiner Künstlerschar. Gab ihm dies auf der einen Seite für seine „Silvana“ praktische Hinweise und mancherlei künstlerische Anregung, komponierte er (unter Benutzung seiner früheren „Overtura chinesa“) die Musik zu Schillers „Turandot“ und zwei Einlagen zu Haydns Singspiel „Der Freibrief“, so lauerte andererseits hier eine neue Gefahr. Hatte das lustige Treiben der Kavaliere den „Geheimsekretär“ des Herzogs schon über Gebühr in seinen Strudel gerissen, ihn zu extravaganten Ausgaben für das Halten eines Reitpferdes und eines Dieners genötigt, die seine Einnahmen weit überstiegen und seine Schuldenlast häuften, so zog das lustige Schauspielervolk nun den Künstler in seinen Bann, und das Geld rollte hier nicht minder wie dort, zumal Carl Maria meist tonangebend die Vergnügungen arrangierte und den Löwenanteil der Unkosten grandseigneurhaft auf sich nahm. Da wurden Landpartien in die herrliche Umgebung Stuttgarts veranstaltet und die Geburtstage der einzelnen Mitglieder durch glänzende Festlichkeiten im intimen Kreise gefeiert. Hierbei wurden meist dramatische Scherze, die gespickt waren mit Anspielungen auf persönliche Verhältnisse und Eigenheiten des Jubilars, aufgeführt, zu denen Hiemer den Text und Weber die Musik entwarfen, und deren Haupteffekt darin bestand, daß die Damen die Männerrollen, und umgekehrt, darstellten. In einer solchen Tollheit „Antonius“ spielte einmal Weber die Kleopatra, Hiemer die Octavia, Lehr die beißende Schlange, Danzi die Amme der Kleopatra und Gretchen Lang den Antonius.

Und was hier im heiteren Spiel zwischen Antonius und Kleopatra sich angesponnen, das drohte auch im Leben Wirklichkeit zu werden. Die kleine üppige Blondine, die kaum neunzehnjährige Gretchen Lang, ihr silberhelles Lachen, ihr in tausend tollen Streichen übersprudelnder neckischer Humor hatten Carl Maria zu ihrem willenlosen Sklaven gemacht. An ihr und um sie war alles Liebeslust und

Frühlingsfreude, einer Sirene gleich lockte sie den Sieggewohnten. Ihr Widerstand machte ihn toll. Er feierte sie in Vers und Tönen, huldigte ihr durch die Widmung seiner glanzvollen großen Polonaise und überschüttete sie auf der Bühne mit Blumen. Doch die spröde Schöne, die mit den Männern ihr neckisches Spiel zu treiben gewöhnt war und die große Schar ihrer Verehrer stets an der Nase herumzuführen pflegte, ließ ihn lange unerhört schmachten. Doch bald mußte sie fühlen, daß auch ihr wildes kleines Herzchen in der Nähe dieses feurigen Jünglings lauter pochte, daß diesmal Amor, der lose Schelm, den sie so oft ausgelacht, gar sicher gezielt. Noch sträubte sie sich gegen diese Entdeckung wie der Schmetterling gegen die Nadel, die ihn verräterisch durchbohrt. Die Macht der Töne zwang ihren Willen. Carl Maria saß an ihrem Klavier und sang leuchtenden Auges sein neues, ihr geweihtes Lied:

„Was zieht zu deinem Zauberkreise
 Mich unwillkürlich hin?
 Was seufzt in meinem Busen leise,
 Daß ich nicht glücklich bin?
 Mein Herz fängt stärker an zu schlagen,
 Wenn dich mein Blick ersieht,
 Ich wag' es kaum, mir selbst zu sagen,
 Was hin zu dir mich zieht.

Wohin ich flieh mit meinem Kummer,
 Verfolgt mich auch dein Bild,
 Es schwebt mir vor, wenn matter Schlummer
 Mein tränend Aug' umhüllt;
 Es folgt' mir nach im Weltgewühle,
 Wie in der Einsamkeit,
 Ich fühl's, nur an des Lebens Ziele
 Find' ich Zufriedenheit.

Bald möcht' ich vor dir niederknien
 Und alles dir gestehn,
 Bald möcht' ich zitternd vor dir fliehn
 Und dich nicht wiedersehn.
 Ich seufz' und weine laut, wenn leise
 Der Warnung Stimme spricht:
 „„Entflieh aus ihrem Zauberkreise!““
 Und . . . kann es nicht!“

Kaum war der letzte Ton verklungen, stürzte Carl Maria zu der Geliebten Füße, da beugte sie sich, von seinem Liede bezwungen, zu ihm herab und in heißem Kuß fanden sich, sehnsuchtdürstend, ihre Lippen.

Carl Maria gab sich nun rückhaltlos dem Zauber dieser jungen Liebe hin. Seine süße „Puzzicaca“, wie er Gretchen nannte, erfüllte sein ganzes Sein. Er beschränkte seinen Dienst und den Musikunterricht der herzoglichen Kinder auf das äußerste, entzog sich dem Stammtisch der Freunde und ließ sich wiederholt bei Hofmusiken entschuldigen. Sein Genius regte mächtig die Schwingen. Die Komposition der „Silvana“ schritt endlich vorwärts, und zahlreiche Lieder entquollen seinem übertollen Herzen. Viele entstanden an Puzzicacas Klavier. So sang er ihr eines Abends in tollem Übermut die neckische Liebesklage des „kleinen Fritz“:

„Ach wenn ich nur ein Liebchen hätte!
So groß wie ich, und rosenschön.
Mit Freuden ging ich dann zu Bette,
Denn Liebchen müßte mit mir gehn.“

In gutgespielter Entrüstung wollte sie dem Kecken wehren, doch der fuhr fort:

„Ach wenn ich nur ein Liebchen hätte!
Wie gern verlöscht ich dann das Licht;
Mich schreckte kein Gespenst — ich wette!
Mir bangte vor dem Alldruck nicht.

Ach daß ich doch kein Liebchen habe!
Wie's Mode wohl bei Größern ist,
Ich bin ein armer, armer Knabe,
Wer schenkt mir ein's zum heil'gen Christ?“

„Ich!“ rief Puzzicaca jubelnd und verschloß mit einem wilden Kuß dem gottlosen Sänger den Mund.

Diesem Liebesidyll drohte eines Tages ein grausames Ende. Carl Maria mußte wieder einmal, wie schon so häufig, im Auftrage seines Herzogs zu König Friedrich, um diesen um Bezahlung einer größeren Wechselschuld zu bitten. Seine Majestät hatte auf seines

Bruders Sekretär, der stets in peinlicher Mission zu ihm gesandt wurde, sowieso einen geheimen Grimm, und Dillen schürte diesen noch, da ihm Webers Geschicklichkeit in der Erschließung neuer Geldquellen sein Vorgehen gegen den Herzog erschwerte. Erst kürzlich hatte der König „höchst mißfällig vernehmen müssen, daß bei der Vorstellung vom 2. September der Privatsekretär Herzogs Louis Liebden, v. Weber, sich unterstanden in die K. kleine Loge zu gehen und an den Schranken zu erscheinen“, und er hatte durch Dekret vom 4. Sept. 1808 den Theaterintendanten beauftragt, „diesen Sekretär für eine derlei Unverschämtheit zu Vermeidung sehr unangenehmer Folgen für ihn zu verwarnen“.

Als nun der Ärmste in Person vor seinem Angesicht erschien, überschüttete ihn der durch seines Bruders leichtsinnige Lebensführung in maßlose Wut Versetzte mit einer solchen Flut von Schmähungen und bedrohte ihn und seinen Herrn in so keifendem Ton, daß Weber in tiefster Empörung und ohnmächtigem Zorn das Zimmer verließ. Da führte ihm ein unglücklicher Zufall auf dem Korridor ein altes Weib in den Weg, das ihn nach der Wohnung der Hofwaschfrau fragte. Da ritt ihn der Teufel, ein boshaftes Lächeln zuckte über sein Gesicht, er deutete auf die Tür zu den Gemächern des Königs und sagte: „Da wohnt die königliche Waschfrau!“ Die Alte humpelt vergnügt weiter, öffnet die Tür und steht vor — ihrem König. Dieser, der alte Weiber sowieso nicht leiden kann, fährt sie zornig an. Vor Angst fast in den Boden sinkend, bringt sie endlich stotternd heraus, daß der Herr, der soeben aus der Tür getreten sei, ihr gesagt habe, hier wohne die königliche Waschfrau! Der König tobt vor Wut und gibt sofort der Wache den Befehl, Weber, denn kein anderer kann es gewesen sein, zu verhaften. Eine halbe Stunde später sitzt Carl Maria im Arrest.

Dieser verwegene Scherz konnte ihm teuer zu stehen kommen. Zunächst allerdings freute er sich nur, der dicken Majestät für die ungerechte Behandlung eine Lektion erteilt zu haben, allmählich aber kam ihm doch der Ernst seiner Lage zum Bewußtsein. Doch sein leichtlebiger Sinn verscheuchte bald die Sorgen. Sein Herzog würde ihm wohl rasch aus der Haft helfen, litt er doch im Grunde um seinetwillen. Die Musik soll ihm die Zeit vertreiben. Aber das Klavier in seinem Arrestzimmer ist arg verstimmt. Mühsam mit

einem Stubenschlüssel beseitigt er diesen Übelstand. Doch als die Stunden verrinnen und der Herzog sich immer noch nicht blicken läßt, befallen ihn bange Zweifel. Wehmütig präludiert er auf dem Instrument, da kommt ihm ein Gedicht in den Sinn, das er kürzlich gelesen und das so gut seiner Stimmung entspricht. Er spielt und singt:

„Ein steter Kampf ist unser Leben,
 Sein Wert . . . Gefühl!
 Wir ahnden, wünschen, hoffen, streben . . .
 Und sind am Ziel.
 Oft keimt aus allen unsern Tränen
 Kein Glück uns auf;
 Oft schließt mit ungestilltem Sehnen
 Sich unser Lauf.
 Des Lebens Sturm rauscht wild und trübe
 Durch Wüstenein;
 Wir träumen Freundschaft, schwärmen Liebe . . .
 Und stehn allein!
 Wir lieben, ach! und sollten hassen
 Zu unserm Glück;
 Was wir mit Innigkeit umfassen,
 Stößt uns zurück.
 Verkannt, verachtet und betrogen
 Um Trost und Ruh!
 Schließt sich das Herz, zu hart belogen,
 Auf ewig zu.
 Das Traumbild seliger Gefühle
 Schwebt himmelwärts;
 Nichts bleibt uns treu, sind wir am Ziele . . .
 Als unser Schmerz!“ (24. Oktober 1808.)

Noch einmal zog das Gewitter an seinem Haupt vorüber. Herzog Louis erwirkte ihm beim König die Freiheit. Aufjauchzend stürzte sich Carl Maria, der Gefahr entronnen, von neuem in den Strudel des Lebensgenusses. Doch diesem ersten Schreckschuß sollten bald neue folgen. Es war, als hätte sich das Schicksal plötzlich gegen ihn verschworen. Kaum war es ihm gelungen, sechzehn Stuttgarter Kaufleute, die nicht länger mehr auf das ihnen vom Herzog geschuldete Geld warten wollten, in langwierigen Verhandlungen zur Unterschrift eines Protokolls zu bewegen, das ihre Forderungen auf vier Quartalsraten befristete, da drohte der Juwelier wegen Nicht-

bezahlung eines kostbaren Perlenschmucks, den der Herzog der Königin seines Herzens beim letzten glanzvollen Schäferspiel auf der Solitude verehrt, mit gerichtlicher Klage. Da der König allen Vorstellungen seines Bruders gegenüber diesmal wirklich fest blieb und schwor, ihn und sein ganzes „leichtfertiges Gesindel“ dem Untergang preisgeben zu wollen, so war guter Rat teuer. Schließlich gelang es Carl Maria, da alle heimischen Quellen versagten, bei einem Bankhaus in Straßburg gegen Wucherzinsen eine größere Anleihe flüssig zu machen. Vergeblich stellte er in einem ausführlichen Memorandum, als er im Mai 1809 von Straßburg heimgekehrt, dem Herzog die völlig desparate Lage seiner Finanzen vor und fügte sehr gut gemeinte, aber ihm gewiß nicht zukommende Ermahnungen und Vorschläge an, die unnötigen Ausgaben einzuschränken. Diese Bußpredigt entbehrt nicht eines komischen Beigeschmacks, wenn man bedenkt, daß es Carl Maria im Kleinen nicht minder toll trieb, wie sein Herr im Großen, und daß seine Vermögenslage im entsprechenden Rahmen mindestens ebenso hoffnungslos und gefahrdrohend war. Der Herzog nahm daher von diesem Schriftstück keinerlei Notiz, behielt aber auf seinen vorlauten Herrn Sekretär, den er nie sonderlich gemocht, der ihm aber wegen seiner glücklichen Finanzoperationen unentbehrlich geworden war, einen heimlichen Groll zurück, der sich bei passender Gelegenheit entladen mußte. Im übrigen nahm der Tanz auf dem Vulkan seinen Fortgang, und da Webers Hilfsquellen zu versagen begannen, wurden immer unverblümter durch Unterschleife bei den Militärkonskriptionen und Stellenwucher die nötigen Geldmittel aufgetrieben.

Carl Maria hatte bei all diesen Geldgeschäften, bei denen es ihm ein leichtes gewesen wäre, für sich Vermittlungsgebühren herauszuschlagen — ein anderer als er hätte in seiner Stellung sich ein Vermögen gemacht! — nie für eigene Rechnung auch nur den geringsten Vorteil erzielt, und der Herzog, der ihn im Innersten wohl für geschäftstüchtiger einschätzte, begnügte sich jedesmal mit der Versicherung seines Dankes. Seine eigene Lage wurde daher immer unhaltbarer, und nur die längst verpfändeten voraussichtlichen Einnahmen aus der Aufführung seiner „Silvana“, die Danzi in Stuttgart herausbringen wollte, sobald sie nur endlich fertig wurde, hielten ihn noch über Wasser. Da traf ihn ein vernichtender Schlag. Eines

Tages hielt ein Reisewagen vor seiner Tür. Diesem entstieg sein alter Vater, der sich schuldenhalber von Carlsruhe davongemacht. Als einzige Habe brachte er seinen Kontrabaß und seine beiden geliebten Pudelspitze mit, sonst nur Schulden und unbezahlte Rechnungen, für deren Erledigung Carl Maria nun auch noch sorgen mußte. Franz Anton richtete sich bei seinem Sohne häuslich ein, hing die in freischwebenden Körben untergebrachten Hundeviecher im Schlafzimmer auf, das sie gemeinsam teilen mußten, und brachte diesen durch die Unarten der verzogenen Tiere, denen der Alte auf dem Kontrabaß seine neuesten Melodien vorzustreichen pflegte, und den einer empfindlichen Nase unerträglichem Geruch schier zur Verzweiflung. Carl Marias ganze Lebensführung war gestört. Es trieb ihn nun noch häufiger von Hause fort, die Unkosten wuchsen dadurch ins Ungemessene. Verhängnisvoll aber sollte beiden werden, daß der Vater sich, ohne den Sohn zu fragen, gleichsam als wäre er noch der kleine Knabe und Zögling Haydns, häufig in dessen eigenste Angelegenheiten mischte und ihm dadurch viel Verdruß, ja Unheil schuf.

So hatte er, der äußerlich noch ganz der vornehme, eitle Kavalier war, dessen Geist sich aber schon merklich zu verwirren anfang, eines Tages Carl Marias Komposition „Der erste Ton“ mit einem geradezu kindischen, „k. k. Kammerherr“ unterzeichneten Brief an Rochlitz gesandt und eine Summe von 800 Gulden, die für einen Pferdeankauf des Herzogs nach Schlesien geschickt werden sollte, zwar dorthin abgesandt, aber nicht an den bestimmten Empfänger, sondern an Dautrevaux zur Regelung eigener dringender Schulden. Als sich bald das Fehlen des Geldes herausstellte, kam Carl Maria in die ärgste Bedrängnis. Es war ihm unmöglich, diesen Betrag aufzutreiben, was, wenn er den Vater nicht bloßstellen wollte, unverzüglich geschehen mußte. Da half ihm sein früherer Kammerdiener Huber, der inzwischen in des Herzogs Dienste übergetreten war, aus der Not. Der Schurke versprach ihm, 1000 Gulden vom Gastwirt Höner in Schwieberdingen gegen ein gutes Trinkgeld zu verschaffen, und er hielt auch Wort. In wenig Tagen hatte Carl Maria das Geld in Händen, und die Gefahr schien beschworen. In Wirklichkeit hatte aber Huber dem Höner das Darlehen nur unter der Zusicherung entlockt, daß der vielvermögende Herr Sekretär seinem

militärpflichtigen Sohne nominell eine Anstellung beim Herzog verschaffen und ihn dadurch von der Aushebung befreien werde. Als jedoch nach einigen Monaten der junge Höner zu den Soldaten eingezogen wurde und der Schuldschein noch nicht eingelöst war, da erstattete Höner, der sich von Weber geprellt glaubte, Anzeige, und die Sache kam zur Kenntnis des Königs. Dieser, in der Meinung, endlich einen der Haupträdelsführer bei den Konskriptionsunterschleifen gefaßt zu haben, befahl, zumal er hörte, daß es sich um den verhaßten Weber handle, dessen sofortige Verhaftung.

Carl Maria befand sich am Abend des 9. Februar gerade, wie so häufig, während des Zwischenakts, bei Danzi im Theater, um mit ihm Einzelheiten wegen der Proben zu „Silvana“, die endlich einige Tage zuvor fertig geworden, zu besprechen, als plötzlich Gendarmen in das Orchester drangen, den Nichtsahnenden im Namen des Königs verhafteten und sofort unter strengster Bewachung in den Arrest abführten. Eine nicht endenwollende qualvolle Nacht hatte der so jäh aus allen Himmeln Gestürzte Zeit, in der kahlen Kerkerzelle über diese seltsame Wendung seines Lebens nachzudenken. Grenzenloser Zorn über die despotische Willkür, die ihn ohne Angabe von Gründen seiner Freiheit beraubte, erfüllte ihn. Er war sich keiner Schuld bewußt, Angst und Kleinmut wies er daher weit von sich. Der Herzog und seine Freunde würden ihn schon nicht im Stich lassen, das rätselvolle Geheimnis lösen. Und seine süße Puzzicaca, welche Angst würde sie jetzt um seinetwillen leiden. Nicht einmal einen Abschiedsgruß hatte er ihr durch Danzi senden können, brutale Gewalt hatte ihm jedes Wort untersagt!

Am frühen Morgen wurde Carl Maria in das Kabinett des Königs geführt. Dieser leitete persönlich die Untersuchung. Hier harrte seiner der erste vernichtende Schlag. In der Hofhaltung des Herzogs Louis wurden Silbergegenstände vermißt, und es war daher, schon vor Webers Verhaftung, Haussuchung beim Personal angeordnet worden. Weber hatte ein solches Ansinnen für seine Person entristet zurückgewiesen, er fühlte sich nicht als Bedienter, sondern als Kavalier, für den derartiges einer Ehrenkränkung gleichkam. Jetzt hatte man, während er im Arrest saß, mit Einwilligung des Herzogs, der sofort, um sich in ein gutes Licht zu setzen, die Entlassung seines Sekretärs verfügte, sein ganzes Hab und Gut durchstöbert, und

er sollte nun über den Erwerb zweier silberner Kandelaber, Bestecke, Pokale u. a., die aus dem Besitz der Herzöge Louis und Adam stammten, wie ein gewöhnlicher Dieb Rechenschaft legen. Empört wehrte sich Carl Maria gegen solch niederen Verdacht. Die Untersuchungsakten lassen übrigens die Frage unentschieden, ob es sich hier um widerrechtliche Aneignung dieser Gegenstände oder leihweise Überlassung aus der herzoglichen Hofhaltung gehandelt habe! Als zweiter Punkt wurde die Unterschlagung der nach Schlessien abzusendenden Gelder ihm vorgehalten, die er um des Vaters willen auf sich genommen und die durch Rückerstattung bereits erledigt waren. Der Herzog wollte im Hinblick hierauf großmütig von einem Strafantrag Abstand nehmen! Und nun kam das Wichtigste: der Fall Höner. Hier griff der König selbst in die Verhandlung ein. Doch alles Donnern und Wettern konnte Carl Maria nicht aus der Fassung bringen. Der feierliche Ernst, mit dem er hoch und heilig beschwor, von den Höner durch den Diener Huber gemachten Versprechungen nichts gewußt zu haben, verfehlte seinen Eindruck auf die Richter nicht, und den Fragen nach den auffällig zahlreichen neubesetzten Stellen in der herzoglichen Verwaltung wich Weber geschickt aus, ohne sich und seinen Herren bloßzustellen. Der König, der bald die Sachlage durchschaute, und wohl erkannte, daß der wahrhaft Schuldige nicht Weber, sondern sein sauberer herzoglicher Bruder sei, brach, um die Sache nicht zum Skandal zu treiben, vorläufig das Verhör ab und ließ den Arrestanten wieder in Haft führen.

Hier brach Carl Maria zusammen. Seine krampfhaft bewahrte Fassung verließ ihn unter dem niederschmetternden Eindruck all dieser schändlichen Zeichen von Treulosigkeit und Verrat, die in den letzten Stunden auf ihn eingestürmt. Der Herzog, dem er selbstlos treu gedient, für den er dies alles erduldet, ließ ihn einfach fallen, jagte ihn wie einen Dieb davon. Gellend schallte sein irres Lachen von den kahlen Zellenwänden. Ja, hier hatte er Fürstengunst und Menschengröße in ihrer erbärmlichsten Niedrigkeit erkannt! Wie ekelte ihn plötzlich diese ganze verlogene Welt, dieses nichtige hohle Treiben der Höflinge. Wie Schuppen fiel es von seinen Augen. Er sah schauernden Blicks den Abgrund, an dem er gewandelt, der Nebel, der seine Sinne umhüllt, zerriß, die furchtbare Gefahr, sein besseres Selbst in dem Taumel wilder Genüsse, oberflächlichen Flitter-

krams untergehen zu lassen, stand jäh vor seiner wunden Seele. Noch war es nicht zu spät, die Stimme des Genius in seiner Brust war noch nicht erloschen. Nun der Rausch verfliegen, sollte sie voll und rein wieder ertönen. Zerknirscht sank Carl Maria zu Boden und dankte seinem Schöpfer, daß er ihn durch die bittere Prüfung in der Stunde höchster Gefahr dem Verderben entrissen und sich selbst und seiner Kunst zurückgegeben.

Doch noch war er nicht tief genug gebeugt. Das letzte, an dem er sich noch aufrecht hielt, der leuchtende Stern in dem wirren Dunkel, das über ihn hereingebrochen, auch der erlosch! Hatte ihn auch sein Herr getäuscht, die Freunde treulos im Stich gelassen, eine Würde unbeirrbar zu ihm stehen, dessen war er gewiß. Mochte auch die Treue wanken, die Liebe trog ihn nicht. Gretchen, Puzzicaca, der Sonnenschein seiner Künstlerträume, die Muse seiner Lieder, sie Würde nie von ihm lassen. Die ihm überbrachte Gewißheit, daß auch sie ihn verleugnet, ihre Liebe Lüge gewesen, ja daß sie ihn schon früher betrogen, warf Carl Maria zu Boden. Sein Herz krampfte sich zusammen, ein wehes Schluchzen entrang sich seiner gequälten Brust. Die folgenden Tage dünkten ihm Ewigkeiten. Was andere in Jahrzehnten durchleben, drängte sich ihm in diese wenigen bitteren Stunden zusammen. Ein wilder tollkühner Brausekopf, der Phantomen von Glück, Lust und Ruhm nachjagte, hatte er diese Zelle betreten — ein reifer Mann, der den Ernst des Lebens im Leiden erkannt, sich seiner Kraft und seiner ihm durch seinen Genius gestellten Aufgabe bewußt geworden, verließ er sie. Gegen die Vorgänge der Umwelt, die ihm drohende Gefahr, war er gänzlich abgestumpft. Er nahm, was ihm das Schicksal bestimmt, sein Weg war ihm nun vorgezeichnet. Nur um seinen Vater erfüllte ihn Sorge. Doch Franz Anton hatte sich im Augenblick der Gefahr sehr besonnen gezeigt und sich ganz zu den Aussagen seines Sohnes, der keiner Unwahrheit oder unedlen Handlung fähig sei, bekannt.

Der König, dem der Prozeß bei dem Aufsehen, das Webers Verhaftung im Theater in der Stadt hervorgerufen, und den allgemeinen Sympathien, die der junge Künstler im Gegensatz zu dem Herzog genoß, anfangs peinlich zu werden, schlug die Untersuchung nieder und wollte die Webers als Ausländer des Landes verweisen. Doch da meldeten sich, um ihr Geld besorgt, eine Unzahl Privatgläubiger

und verlangten, daß Weber in Schuldhaft genommen werde. Er wurde daher am 18. Februar aus dem Gefängnis in Zivilarrest überführt. Einer Gesamtschuldsumme von 2600 Gulden standen seine Effekten, unter denen sich laut einem von ihm selbst gefertigten „Verzeichnis der Sachen, die ich meinen Gläubigern cedire“ mehrere Instrumente befanden, im Werte von 900 Gulden und die Erträgnisse seiner Oper „Silvana“ gegenüber. Da die Gläubiger für des Arrestanten Unterhalt aufkommen mußten und keinerlei Aussicht für sie bestand, außer den beschlagnahmten Gegenständen von Weber etwas zu erhalten, so gingen sie schließlich auf seinen Vorschlag ein, die Beträge in vollem Umfang allmählich abzahlen zu wollen, (ein Versprechen, dem er in der Tat auf Heller und Pfennig nachgekommen ist), und willigten in seine Haftentlassung.

Daraufhin sprach der König über Weber und seinen Vater den Landesverweis aus, und in der Frühe des 26. Februar 1810 wurden sie, mit etwas Wäsche und 40 Gulden als einziger Habe, von einem Polizeikommissar an die württembergische Grenze transportiert. Hier händigte dieser ihnen verstoßen noch 25 Gulden und einige Empfehlungsbriefe aus, die Danzi, der einzige Freund, der sich in der Not bewährte, ihm übergeben hatte. Carl Maria nahm dieses Zeichen rührender Treue als gute Vorbedeutung, schüttelte mit dem Staube der württembergischen Erde den wüsten Traum dieser letzten Jahre von sich ab und schritt heiteren Sinnes frei, der unwürdigen Fesseln ledig und seiner Kunst wiedergegeben, einem neuen Leben entgegen.

AUF DER JAGD NACH DEM GLÜCK

Danzi's Empfehlungsschreiben wiesen nach dessen Vaterstadt **Mannheim**, also einem Orte, der in künstlerischer Hinsicht Gutes erhoffen ließ und überdies Franz Anton aus seiner Jugendzeit her noch vertraut war. Die Webers folgten daher gern diesem Wink des Schicksals, das es diesmal wirklich gut mit den armen Schiffbrüchigen meinte. Es war, als wollte es die grausamen Wunden heilen, die die bitteren, den Glauben an die Menschen erschütternden Enttäuschungen dem weichen Künstlerherzen geschlagen, indem es hier Carl Maria zwei gleichgestimmte Freunde zuführte, die sich ihm beim ersten Begegnen rückhaltlos zu eigen gaben und auf deren Treue er felsenfest vertrauen durfte. Es waren dies der acht Jahre ältere Jurist **Gottfried Weber**, der als begeisterter Musikenthusiast die Mannheimer Konzertgesellschaft „Museum“ leitete und sich später als Theoretiker Ruhm gewann, und sein junger Schwager **Alexander von Dusch**, damals noch Student in Heidelberg, ein leidenschaftlicher Cellospieler. Beide nahmen den ihnen von Danzi so warm Empfohlenen mit offenen Armen und echt entgegenschlagenden Herzen auf. In ihrer von vorwärtsdrängendem Jugendgestüm und übersprudelnder Fröhlichkeit erfüllten Nähe, die auch vor ausgelassenen Streichen und Liebestorheiten, aber auf viel gesünderer Grundlage als die Stuttgarter entnervenden Ausschweifungen, nicht zurückschreckten und vor allen Dingen mit ernster Arbeit und künstlerischem Streben Hand in Hand gingen, gewann auch Carl Maria seine alte Fröhlichkeit und Lebensfreude zurück. Auch jetzt konnte er sich manchmal wieder in den wilden Strudel stürzen und, seiner ganzen Veranlagung nach, auch hier bald das belebende, die andern mitfortreibende Element, die Freunde zu tollem Übermut aufpeitschen; doch im Gegensatz zu früher blieb er jetzt, durch die Schicksalsschläge gefestigt, Herr seiner Leidenschaften. Er versank nicht mehr willenlos in den Wogen des Lebensgenusses, seiner Pflichten, seines Künstlertums, ja seiner Ehre nicht achtend, sondern, ein heißblütiges Temperament, das er nun einmal war, schlürfte er zwar auch jetzt in vollen Zügen, was ihm das Leben darbot, aber er verlor darüber nie mehr sein hohes Ziel aus den Augen. Er empfand die Stuttgarter Katastrophe als entscheidenden Wendepunkt seines Lebens („In

jedem Leben gibt es Wendepunkte, die für die Dauer desselben entscheiden“, prägte er noch in späteren Jahren seinem Schüler Benedikt bedeutungsvoll ein), suchte alle Zeugnisse aus jener Zeit, soweit er ihrer habhaft werden konnte, zu vernichten, die Erinnerung daran zu verwischen, und sprach auch seinen nächsten Freunden gegenüber nur ungerne und wortkarg von jenen Erlebnissen. Mit dem Verlassen des württembergischen Bodens hebt für Carl Maria ein neues Leben an, das zielbewußte Ringen nach dem ihm vorschwebenden Ideal, über das er sich täglich in knappen Eintragungen in ein Tagebuch Rechenschaft ablegt. Diese beginnen mit dem 26. Februar 1810 und reichen bis unmittelbar vor seinem Tode. Mit Genugtuung kann er über das erste Jahr dieser Rekonvaleszenz rückblickend gestehen: „Da mit dem 26. Februar eine neue Lebensperiode für mich begann, so rechne ich auch den Anfang des Jahres von diesem Zeitpunkte an. Gott hat mich zwar mit vielem Verdrusse und Widerwärtigkeiten kämpfen lassen, aber doch auch immer auf gute Menschen geführt, die mir das Leben wieder wert machten. Ich kann mit Beruhigung und Wahrheit sagen, daß ich in diesen zehn Monaten besser geworden bin: meine traurigen Erfahrungen haben mich gewitzigt, ich bin endlich in meinen Geschäften anhaltend fleißig geworden.“ (Tagebuch 31. Dez. 1810.)

Diese hatten vor allem darin bestanden, in Konzerten sich und seinen Kompositionen Ruf zu erwerben und die Aufführung seiner Oper „Silvana“, die natürlich nach den Stuttgarter Vorfällen dort unmöglich war, irgendwo durchzusetzen. Hierbei hatte er an den Freunden wertvolle Helfer. Gottfried Weber ermöglichte ihm zwei große Orchesterkonzerte im „Museum“, bei denen sich Carl Maria nicht nur als Klavierspieler hören ließ, sondern auch seine Kantate „Der erste Ton“ und Stücke aus „Silvana“ uraufgeführt wurden. Und durch Duschs Vermittlung kam ein erträgnisreiches Konzert in Heidelberg zustande. Der Versuch allerdings, seine Oper in Mannheim anzubringen, schlug fehl. Auf sein Schreiben an den Intendanten Venningen vom 23. März 1810, in dem es so verlockend heißt: „Ich schmeichle mir, daß meine Arbeit, die sich des ausgezeichneten Beifalls eines Voglers, Danzi u. a. erfreute, auch vor dem anerkannten Kennerauge Ew. Exzellenz Beifall finden wird, denn nur der wahre Kenner kann den Künstler ganz fassen und verstehen.

Das Finale des ersten Akts, welches ich in meinem Konzert aufgeführt habe, gefiel allgemein, und die ganze Oper hat den Vorzug, mit großem Pomp und doch ohne Kosten aufgeführt werden zu können. Das Sujet ist anziehend und wird gewiß die Oper zu einem Kassenstücke machen,“ erfolgte das Bedauern, keinen Gebrauch davon machen zu können, „indem das Theater bereits hinlänglich mit neuen Opern versehen ist“.

Es blieb daher dem Autor nichts übrig, als sein Glück anderwärts zu versuchen und, so verlockend und anregend das Zusammenleben mit den Mannheimer Freunden sich auch gestaltet hatte, nach einer neuen Wirkungsstätte Umschau zu halten. Auf den frohen Wanderungen nach dem poesieerfüllten Heidelberg, dem romantischen Neckartal oder dem märchenumspunnenen Stift Neuburg, das der befreundeten Familie Hout gehörte und wohin die Anwesenheit lieblicher Haustöchter die liebeglühenden Schwärmer gar häufig lockte, war die Gitarre der stete Begleiter, und zahlreiche Lieder, Romanzen und Serenaden erklangen hier in linder Frühlingsnacht.

Bei einem dieser beseligenden Besuche im Stift Neuburg fiel Carl Maria und Dusch ein neues Buch in die Hände, das den lockenden Titel trug „Das Gespensterbuch“, verfaßt von Apel und Laun. Gierig verschlangen sie diese Geschichten, und ein Stoff fesselte sie sofort derart, daß gemeinsam das Szenarium eines Operntextes daraus geformt wurde, das Dusch auszuführen gelobte. Es war der „Freischütz“. Glücklicherweise kam der Plan damals nicht zur Ausführung, sondern tauchte erst zehn Jahre später in Carl Marias Gesichtskreis wieder auf, als er auf der Höhe seiner Schaffenskraft angelangt war.

Auch sonst herrschte zwischen den Freunden reger Austausch künstlerischer Pläne und Taten. Für den schriftlichen Verkehr war die Zwangsform des musikalischen Kanons vorgeschrieben, und manche der uns überkommenen, wie der Schreckensruf Carl Marias, als ihm Gottfried seine neue Sonate ins Haus schickte: „Die Sonate soll ich spielen, welche namenlose Pein! Doch was die Götter beschließen, darf keinen Menschen verdrießen. Drum schwör' ich beim wütenden Eber: Es trocken zu Pech meine Leber, erscheint nicht zur Stund' Euer Weber. Geschrieben nach einer lustigen Nacht, und daher mit einigem Kopfweh vollbracht!“, oder gar das ausge-

lassene: „Leck' mich im An — — gesicht, du sau —, du sau —, du sauberer Freund!“ strotzen vor Jugendübermut. Doch auch der Ernst kam zu seinem Rechte. Es wurde eifrig gemeinsam musiziert und gearbeitet. Für Freund Dusch schrieb Carl Maria neue Variationen für Cello, und mit Gottfried ward die Gründung und Herausgabe einer neuen Musikzeitschrift, die „Der harmonische Bund“ oder „Zeitung für die musikalische Welt“ heißen sollte, vorbereitet. Das Ziel sollte sein, „das wahrhaft Schöne und Gute in Kunst und Kunstwissenschaft nach Vermögen zu fördern und die Schlechtigkeit und das niederträchtige Treiben der Afterkünstler, der Sudelrezensenten und der ästhetischen Phrasenmacher zu bekämpfen“. Dieser Plan sollte bald, allerdings in anderer Gestalt, feste Formen annehmen. Zunächst geriet seine Verwirklichung durch Carl Marias Übersiedlung nach Darmstadt etwas ins Stocken. Nur sehr schwer hatte er sich von den Freunden losgerissen: „Wirklich dieses Klümpchen Mannheim trage ich wie eine Geliebte im Herzen, und keine Tageszeit gibt es, in der mich nicht fröhliche Momente an euch erinnern“; doch seine künstlerische Weiterentwicklung heischte gebieterisch den Flug in die weite Welt. Aber schon dessen erste Station brachte unvorhergesehenen Daueraufenthalt.

In der kleinen süddeutschen Residenz stand damals die Musikpflege auf hoher künstlerischer Stufe. Der Großherzog Ludwig selbst war nicht nur Liebhaber und Förderer, sondern auch gründlicher Kenner der Musik und Ausübender. Er las nicht allein geläufig Partituren, sondern spielte auch mit Fertigkeit Violine, Klavier, Flöte und Horn. Er hatte vor kurzem seine Hofkapelle, mit dem Konzertmeister Mangold an der Spitze, reorganisiert, ein neues Hoftheater errichten lassen und einen Hofkonzertchor ins Leben gerufen, dem, freiwillig oder gezwungen, alle vom Hof abhängigen Musikliebhaber Darmstadts beitreten mußten. Mit diesem Chor, dessen Proben er selbst leitete, vollbrachte er Ungewöhnliches. Außerdem lag die Oberleitung der ganzen Theatermusik, Prüfung und Engagement von Künstlern in des Großherzogs Hand. An vier Abenden der Woche hielt er persönlich die Opernproben ab.

Um seinem Hofe nach außen noch besonderen Glanz zu verleihen, hatte er 1807 den vielgepriesenen Abt Vogler bewogen, von Wien in seine Residenz überzusiedeln. Offiziell war ihm unter Verleihung

der Würde eines geistlichen Geheimen Rats und des Großkreuzes des Ludwigordens mit einem Gehalt von 2200 Gulden, freier Wohnung und Tafel aus der herzoglichen Küche die Leitung der Hofkapelle übertragen. Doch da er nur zur Aufführung eigener Werke herangezogen wurde, konnte er fast seine ganze Zeit wissenschaftlichen Arbeiten und der Unterweisung von Schülern weihen. Unter diesen war damals der erst 19jährige, schon als Wunderkind durch seine ungewöhnliche Begabung bekannt gewordene Berliner Bankiersohn Jakob Meyerbeer, Voglers Liebling. Auch Gänsbacher war, um in dessen „hoher Schule“ sein künstlerisches Gewissen erneut zu schärfen, für einige Monate wieder bei seinem alten Lehrer in Darmstadt eingetroffen.

Was Wunder, daß dieser weithin erstrahlende Musenhof Carl Maria mit ganz besonderer Kraft anzog. Gerührt schloß Vogler den lang Entbehrten in seine Arme, und dieser verlebte mit seinem väterlichen Mentor „sehr, sehr selige Abende“. Vogler riet ihm, vorerst Darmstadt zu seinem Standquartier zu machen, bei ihm fleißig zu arbeiten und von der hierfür so günstig gelegenen kleinen Residenz aus Kunstreisen in die umliegenden größeren Städte zu unternehmen. Vielleicht gelänge es inzwischen, auch den Großherzog für ihn zu gewinnen. Da überdies das beglückende Zusammensein mit seinem lieben „Jörgel“, dem lebensfrohen Genossen einstiger Wiener Freuden, Gänsbacher, auch „Gänserich“ genannt, und die verlockende Nähe Mannheims Anregung und Seligkeit verhiß, willigte Carl Maria freudig ein und bezog beim Metzger Klein in der Ochsen-gasse ein bescheidenes Logis. Auch der junge Meyerbeer ward gar bald in den Freundschaftsbund aufgenommen und ergänzte, da er über eine stets wohlgefüllte Börse und eine erstaunlich lückenlose, wertvolle Partiturbibliothek verfügte, die er beide den Kameraden jederzeit selbstlos überließ, in seinem anders gearteten norddeutschen Wesen das Kleeblatt aufs glücklichste zu einem „vollkommenen Dreiklang“. „Meyerbeer ist ganz Berliner“, schreibt Gänsbacher. „Durch ihn lernte ich die damalige frivole Berliner Welt kennen. Er ist ein feingebildeter Mensch, kennt die berühmtesten Künstler, die schönsten Weiber, kurz alles, was zum Schönen gehört, ist ein außerordentlicher Enthusiast für Theaterkomposition, in welcher Gattung er einst zu brillieren hofft. Sein Partiturspiel grenzt ans Wunderbare. Sein

Fleiß ist unermüdlich.“ Der tägliche Arbeitsplan dieser Kunstjünger verlief meist folgendermaßen: In der Frühe wurde die Messe besucht, wobei abwechselnd einer das Orgelspiel übernahm, dann folgte die Unterrichtsstunde, in der Vogler den Schülern ein Thema stellte, das sie im Laufe des Tages verarbeiten mußten. Es wurde hierauf eine Voglersche oder andere klassische Komposition vorgetragen und analysiert. Abends wies dann jeder seine Tagesarbeit vor und belegte oder verfocht kritischen Einwänden gegenüber die Gesichtspunkte, von denen er sich hatte leiten lassen.

Waren diese ernsten Disputationen beendet, so schüttelten sich die drei Getreuen den „Staub aus dem Pelz“ und gingen meist noch „Melodien sammeln“, d. h. dahin, wo bei einem guten Tropfen Markgräflerweins zur Zitter oder Gitarre fröhliche Gesänge ertönten. Hierbei weckte vor allem Carl Maria, wenn er vor Soldaten und ihren Mädchen auf den Tisch sprang und übermütig seine ausgelassensten Schelmenlieder herausrällerte, stürmischen Jubel. Manche Schöne flog dem kecken Sängersmann um den Hals. Sein schöpferischer Genius aber empfing hier im Verkehr mit dem Volk köstliche Funken, die später in ungeahnter Weise aufsprühen sollten. Manche von Webers unsterblichen Melodien zuckte bei derlei Improvisationen blitzartig auf, um zunächst wieder ungenützt zu verklingen. Oft aber haftete die eine oder andere im Ohr der Freunde, und als Dusch eines Tages unwillkürlich eine solche vor sich hinsummte, sprang Carl Maria wild auf ihn los und schrie: „Kerl, das hast du mir aus meinem Kopfe gestohlen, in dem ich es ein bißchen verlegt hatte!“

Im übrigen fand der durch das hochkultivierte Mannheimer Gesellschaftsleben Verwöhnte Darmstadt, in dem alles militärisch gedrillt war und auch die Kunstbetätigung streng nach des Großherzogs Kommando vor sich ging, wobei sich zu dessen Mißvergnügen die drei jeder Fessel abholden Taugenichtse ständig zu drücken suchten, ungemain ledern und öde. „Ich greife nach einem langweiligen Gänsekiel, um Dir in dem langweiligen Darmstadt langweilig zu erzählen, daß ich Langeweile habe“, klagt Carl Maria betrübt seinem Mannheimer Namensbruder. Er gefiel sich darin, zuweilen durch ausgelassene Späße etwas „Leben in das Nest zu bringen“. Sein Hündchen „MamseH“, dem er besonders dann laut zu rufen pflegte, wenn ein

holdes Mägdelein vor ihm einherging, bereitete mancher Schönen, die sich, sich gerufen wähnend, umblickte, ein schamhaftes Erröten. Und erst recht nichts zu lachen hatten die ehrlichen Darmstädter Spießbürger, wenn gar, wie häufig, die Mannheimer Freunde für ein paar ausgelassene Festtage herüberkamen. Manch übler Schabernack ward ihnen da gespielt. Und traf wohl noch bei einer solchen Gelegenheit von Vater Beer aus Berlin eine der üblichen Schlemmer-sendungen mit Kaviar, Gänsebrüsten und anderen Delikatessen ein, so erklimm die Stimmung den Höhepunkt, und der gutmütige Meyerbeer sah all die ihm zugedachten Herrlichkeiten in kürzester Frist in den Mägen seiner lustigen Kumpane verschwinden.

Doch auch künstlerische Debatten und Pläne wurden zwischen den feurig strebenden Brauseköpfen verhandelt. Bei gemeinschaftlichem Musizieren reizten besonders die Wettkämpfe der beiden besten Spieler Weber und Meyerbeer am Klavier, wobei es galt, über ein beliebig gestelltes Thema zu phantasieren, und zwar unter neckischen Bedingungen, wie z. B. unerwartetes Abbrechen des einen und augenblickliches Fortspielen des anderen, Vermeiden gewisser sehr gebräuchlicher Übergänge und Tonfolgen, Einflechten der heterogensten Themata u. a. — Auch die neuesten Kompositionen wurden stets im Freundeskreis zu Gehör gebracht. Vor allem aber beschäftigte die Gemüter ein weittragendes Projekt, dessen geistiger Vater Weber war und das in seiner Ausgestaltung von großer Allgemeinbedeutung werden sollte.

Es handelte sich um den dauernden engeren Zusammenschluß der gegenwärtig in Darmstadt und Mannheim vereinten Kunstbrüder mit der Absicht, sich gegenseitig zu helfen und in der Öffentlichkeit durchzusetzen. Zu diesem Zweck konstituierte sich der „*Harmonische Verein*“. Über seine Ziele geben die noch erhaltenen Satzungen Auskunft. Sie lauten im wesentlichen:

„Die so häufig einseitigen parteiischen Beurteilungen von Kunstwerken, von Verlegern gedungene Lobpreiser ihres Verlages und die Schwierigkeit, dem wahrhaft Guten, auch ohne großen Namen, in der Welt Platz und Würdigung zu verschaffen, bewogen Carl Maria von Weber, Joh. G. Meyerbeer, Gottfried Weber und Alexander von Dusch einen Verein zu knüpfen, der zum Besten der Kunst sich gegenseitig tätig unterstützend handeln und wirken könnte. Gleich großer

Eifer für die Kunst, gleiche Ansichten derselben, die Notwendigkeit, besonders den ästhetischen Teil derselben mehr zu pflegen, waren die Hauptgründe des Vereins. . . .

Die wahre untadelhafte Ansicht des Vereins ist bei jedem Gliede vorauszusetzen und da manche schiefe Ansicht und Deutung möglich wäre und auch manches Hindernis nur durch Beharrlichkeit zu überwinden sein wird, so wählte man zum Wahlspruch: Beharrlichkeit führt zum Ziel. Mit Recht glaubte sich der Verein „Harmonischer Verein“ nennen zu dürfen, weil hier alles von einem Eifer, einer Ansicht beseelt und in dem Entferntesten eines ist.

§ 1. Die strengste Verschwiegenheit über die Existenz des Vereins ist eine Pflicht, die aus der Natur der Sache entspringt. Alle Wirkungen desselben würden aufhören, wenn er bekannt wäre, denn schwerlich würde das Publikum einem solchen Vereine Unparteilichkeit und Wahrheit zutrauen.

§ 2. Die Leitung des Ganzen wurde C. M. v. Weber als Dirigens übertragen.

§ 6. Eigentlich konstituierende Mitglieder können nur die sein, die Komponisten und Schriftsteller zugleich sind, besonders aber auch in Hinsicht ihres Charakters den wahren Gebrauch des Vereins nicht verunedeln.

§ 11. Jeder Bruder muß sich einen Namen wählen, den er unter seine Rezensionen usw. setzt, wenn er nicht seinen eigenen unterzeichnet.

§ 14. Der Hauptzweck des Vereins und folglich die Hauptpflicht eines jeden Bruders ist: das Gute zu erheben und hervorzuziehen, wo er es immer finden mag und besonders ist hier auf junge angehende Talente Rücksicht zu nehmen.

§ 15. Hingegen, da die Welt mit so viel schlechten Produkten überschwemmt wird, die oft nur durch Autoritäten und elende Rezensionen gehoben werden, so ist es ebenso Pflicht, dies aufzudecken und davor zu warnen, wo man es findet; doch hoffen wir, daß dabei auch aller gewöhnlicher Rezensententona vermieden werde.

§ 16. Nächst diesem ist Verbreitung und Würdigung der Arbeiten der Brüder eine angenehme Pflicht.“

Man sieht, der Plan entsprang zwar allgemeinen idealen Zwecken,

doch war es ganz selbstverständlich, daß der „Verein“ in erster Linie pro domo arbeitete und letzten Endes darauf hinauslief, dem Publikum, das von dieser Vereinbarung keine Ahnung hatte, in allen nur irgendwie erreichbaren Zeitungen und Zeitschriften die Arbeiten der Bundesbrüder anzupreisen. Um möglichst viele Presseorgane für den Bund zu gewinnen, wurde ganz raffiniert nach einem festen Plan gearbeitet. Jedem Bruder wurde ein Departement, worin er durch seinen Wohnsitz oder Privatverbindungen Einfluß hatte, zur Bearbeitung zugewiesen. Auch griff man, um Eingang in ein Journal zu finden, zu dem geschickten Mittel, Werke des Herausgebers in einem anderen schon verfügbaren zu besprechen, denn, schreibt Meyerbeer an Gottfried Weber: „Die Kompensation ist das Hauptprinzip aller Verbindungen mit egoistischen Menschen. Der Mann ist uns wichtig, mache die Besprechung sobald als möglich, und sende sie mir zu.“ So wurden nach und nach die einflußreichsten damaligen Organe für den Verein gewonnen, so: „Allgemeine musikalische Zeitung“ (Leipzig), „Morgenblatt für gebildete Stände“ (Stuttgart), „Zeitung für die elegante Welt“ (Leipzig), „Badisches Magazin“ (Mannheim), „Gesellschaftsblatt für gebildete Stände“ (München), „Der Freimütige“ (Berlin).

Jeder der Gründer wählte sich einen Decknamen, so Carl Maria „Melos“, Gottfried Weber „Giusto“, Gänsbacher „Triole“ usw. Von späteren Mitgliedern sind nur Danzi und Berner in Breslau bekannt. Der Verein entwickelte in den ersten Jahren eine rege Tätigkeit, und dem zielbewußten gegenseitigen Eintreten der Brüder für ihre Werke ist es nicht zuletzt zu danken, daß ihre Namen bald in der Musikwelt guten Klang bekamen. Als sie sich dann mit ihrem Schaffen durchgesetzt und in der Welt ihre Position errungen, hörte der „Harmonische Verein“ ganz selbsttätig auf. Jeder hatte später seinen eigenen Wirkungskreis, in dem er die hier angestrebten Ideale zu verwirklichen trachtete, die Brüder aber verband bis zu ihrem Tode ein enges Freundschaftsband. Der Verein verlangte von seinen Mitgliedern rege schriftstellerische Betätigung, sie verstanden alle glänzend die Feder zu führen und in enthusiastischem Eintreten, sachlicher Ablehnung oder scharfer Polemik ihren Mann zu stehen.

So machte auch Carl Maria, der von Natur aus dichterische Anlagen besaß, die Not zum Schriftsteller. Abt Vogler scheint ihn

darin noch bestärkt und sich seiner Feder zu eigenen Zwecken bedient zu haben. So ist eine von Carl Marias ersten Arbeiten eine Rechtfertigung einer nicht unbedenklichen Voglerschen Bearbeitung von Bachschen Chorälen, die, wie er selbst fühlte, ihm „viel Ruf machen, aber auch verflucht viel Hunde über den Leib hetzen“ könne. Vogler äußerte auch wiederholt den Wunsch, Weber möge einst seine Biographie schreiben. Doch es kam schließlich nicht dazu, da er „nicht soviel Sitzleder behielt“. In allen Weberschen Aufsätzen dieser Frühzeit erklingt immer wieder die Forderung: „Das Gute muß unter die Leute!“ und es spricht aus ihnen, von Vogler beeinflußt, eine hohe Auffassung von der Stellung des Künstlers, der die Pflicht habe, mit seinem Gute zu wuchern und es vor Schaden zu bewahren, damit er seine Aufgabe eines Priesters und Erziehers würdig erfüllen könne.

Neben solchen kritischen oder propagandistischen Aufsätzen beschäftigte Carl Maria schon damals die Idee eines Romans, an dem er sein ganzes Leben hindurch immer wieder gearbeitet hat, ohne jedoch über Bruchstücke hinauszukommen. Er erhielt später den Titel „Künstlerleben“, ist aber Fragment geblieben. So wertvolle Einblicke in die Psyche eines Künstlers die vorhandenen Stücke auch eröffnen, als Ganzes wäre das Werk wahrscheinlich mißlungen. Im Sommer 1810 jedoch war Carl Maria noch fest entschlossen, diesen Plan auszuführen, und der Verleger Cotta, den er auf einer Konzertreise über Mannheim, Heidelberg nach Baden-Baden traf, hatte das Werk sogar schon fest zur Ostermesse angenommen.

Das Konzert in Baden scheiterte zwar im letzten Augenblick am Mangel eines spielbaren Instruments. „Doch habe ich einige sehr interessante Bekanntschaften gemacht“, schreibt Carl Maria an Gänsbacher, „die mir in der Folge sehr nützlich werden können. Der Kronprinz von Bayern ist oft ganze Nächte mit mir herumgezogen, wenn ich Ständchen brachte. Den 2. August reiste ich wieder nach Mannheim, wo ich gleich für das „Museum“ requiriert wurde und den 4. da spielte. Ich wohnte diesmal bei Weber und fing an, an meiner Oper „Abu Hassan“ zu arbeiten. Man ließ mir keine Ruhe, und ich mußte noch ein sog. Gesellschaftskonzert in Heidelberg arrangieren, bloß mit Quartett und Gesang. Den 13. gab ich dieses und hatte trotz dem schönen Wetter und einer Kirchweih

in der Nähe zahlreiches und gütiges Publikum. Den 15. kehrte ich nach Mannheim zurück und den 18. reiste ich von da mit schwerem Herzen ab, indem ich wohl keine Hoffnung habe, meine Lieben da wiederzusehen und Darmstadt ohne Sie vor Augen hatte.“

Gänsbacher hatte kurz zuvor die kleine Residenz verlassen und war wieder auf die Güter seines Gönners, des Grafen Firmian, nach Prag zurückgekehrt. Ohne diesen stets heiteren treuen Genossen kam Carl Maria das „Nest“ noch öder und unerträglicher vor. Doch noch hielten ihn einige wichtige Arbeiten zurück, so die Beendigung seines ersten großen Klavierkonzerts (C-dur) und die Vertonung des einaktigen Singspiels „Abu Hassan“, wozu ihm sein Stuttgarter Spießgeselle Hiemer einen pikanten, ganz den dortigen lockeren Verhältnissen entlehnten Text geschrieben, dessen (auch musikalischer) Glanzpunkt der drastische Gläubigerchor „Geld! Geld!“, eine Weber von Stuttgart her nur zu vertraute Situation, ihn zur Komposition gereizt hatte.

Doch noch ehe er damit zu Streich gekommen („es ist als wenn man in Darmstadt gar keinen ordentlichen Gedanken kriegen könnte, ich bin wie vernagelt!“), riefen ihn die Proben zu seiner „Silvana“, die er nach vielen Schwierigkeiten endlich hier angenommen sah, nach Frankfurt. Hier kreuzte noch einmal jenes Wesen seinen Lebensweg, dessen Liebe ihm einst höchste Wonnen erschlossen, dessen Verrat ihm den Glauben an die Menschen vernichtet: Puzzicaca. Sie war inzwischen an die Frankfurter Oper übergetreten und sollte in der „Silvana“ die Mechthilde singen. Noch einmal flammte in Carl Maria, als er der Ungetreuen gegenüberstand, jäh die alte verzehrende Leidenschaft auf, doch ihre kalte Zurückhaltung ernüchterte ihn schnell und bewahrte ihn vor neuen Torheiten und neuem Leid. Die Silvana selbst spielte die erst achtzehnjährige, zierliche Caroline Brandt, deren graziöses Spiel alles entzückte und den Erfolg des Abends entschied. Als Carl Maria an ihrer Seite vor dem Vorhang erschien, ahnte er nicht, daß die, die hier seinem Werk den Sieg errungen, einst auch der gute Engel seines Lebens werden sollte. Es ist ein seltsames Spiel des Zufalls, daß an diesem denkwürdigen Abend von Carl Marias erstem Bühnenerfolg die Frau, der seine erste große Leidenschaft gehuldigt, und jene, die einst sein Weib werden sollte, gemeinsam seiner Muse dienten.

Doch auch an diesem Tage, dem 16. September 1810, hatte Carl Marias böser Stern, der ihm sein ganzes Leben hindurch stets bei allen wichtigen Entscheidungen gefahrdrohende Hindernisse unvermutet in den Weg treten ließ, gewaltet. Die französische Luftschifferin Blanchard kündigte für denselben Sonntagnachmittag ihre erste Ballonfahrt in Frankfurt an. Und dieses spectaculum mußte natürlich weit mehr Anziehungskraft auf die Menge ausüben, als die Opernpremière eines noch unbekanntenen Komponisten. Carl Maria wollte den Versuch machen, die edle Dame zu veranlassen, ihre Ballonfahrt zu früherer Stunde anzusetzen, damit den Neugierigen auch für die Oper noch Zeit bliebe. Er eilte vor der Generalprobe am 13. September in ihren Gasthof, fand aber nur ihr dreijähriges Kindchen und dessen Wärterin vor. Diese wollte Madame Blanchard herbeiholen, wenn der Herr so lange auf das Kleine aufpassen würde. Zunächst vertrugen sich die beiden ausgezeichnet, als aber die Zeit vorrückte und die Alte immer noch nicht zurückkam, ward Carl Maria ungeduldig und fluchte laut. Der Kleine erschrak wohl darüber, und fing jämmerlich zu brüllen an. Nun war guter Rat teuer. Da sah Carl Maria ein altes Spinett in der Ecke stehen, auch fiel ihm ein, daß Hiemer ihm gerade am Vormittag in einem Briefe ein Wiegenlied geschickt, das er vertonen sollte. Hier konnte er ja gleich dessen Zauber glänzend erproben. Er setzte sich ans Spinett und sang:

„Schlaf, Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du!
Schließe die blauen Guckäugelein zu!
Alles ist ruhig, ist still wie ein Grab,
Schlaf nur, ich wehre die Fliegen dir ab.“

Und siehe, selig lächelnd entschlummerte der kleine Schreihals. Der glückliche Sänger aber notierte sich diese Wunderweise. Madame Blanchard konnte er zwar nicht zu einer Änderung ihres Programms bewegen, aber die Welt dankt ihr indirekt ein Kleinod, das den Namen seines Schöpfers bald in aller Mund brachte und seinen Zauber seither an ungezählten kleinen Erdenwürmern bewährt hat.

In Frankfurt war Weber auch mit dem Verleger André bekannt geworden, dem er sechs Sonaten für Klavier und Violine zu liefern versprach. „Diese hundsöttische Arbeit kostet mich mehr Schweiß

als so viel Symphonien, aber was ist zu machen.“ Als er sie ihm endlich Ende Oktober anlässlich einer Konzertreise nach Frankfurt selbst überbrachte, zeigte ihm André ein Notenmanuskript. „Was ist das?“ fragte Carl Maria erstaunt, „was soll ich mit der blassen Abschrift von dieser Mozartschen Sonate?“ — „Keine Abschrift!“ rief André, „Mozarts eigene Schrift!“ — Da durchzuckte es ihn wie ein jäher Schreck, er legte die Partitur sorgsam auf den Tisch, drückte gebeugten Knies Lippen und Stirn darauf, betrachtete sie mit feuchten Augen und gab sie dann André mit den Worten zurück: „Wie glücklich ist das Papier, auf dem seine Hand gelegen hat!“ —

Das öde Leben in Darmstadt wollte Weber immer weniger begehnen, und da sich noch nirgends ein Hoffnungsstrahl zeigte, beschloß er, zu Beginn des neuen Jahres „in die weite Welt abzukratzen“. Da glühte plötzlich ein neues Irrlicht auf, es erschloß sich ihm die fast märchenhaft dünkende Aussicht, in seinem geliebten Mannheim im Kreis seiner liebsten Freunde ein Unterkommen zu finden. Bei seinem Konzert am 19. November, in dem er zum erstenmal sein neues Klavierkonzert spielte, zeichnete ihn die Prinzessin Stephanie von Baden auffallend aus und bat ihn, ihr einige Lieder zur Gitarre zu singen, wovon ihr ihr Vetter Ludwig von Bayern soviel vorgeschwärmt. Weber entzückte alle durch seinen Vortrag, und die Prinzessin konnte sich lange nicht losreißen. Schließlich schickte sie ihren Kammerherrn zurück und ließ fragen, unter welchen Bedingungen er für Mannheim zu gewinnen sei. Die Freunde umringten ihn jubelnd. Er aber meinte kopfschüttelnd: „Es wird nichts daraus. Ich kenne meinen Stern! Das Glück wäre zu leicht errungen!“ Und er sollte recht behalten. Trotz aller Bemühungen vermochte die Prinzessin nicht, Webers Engagement durchzusetzen, da der Intendant Venningen in einem ausführlichen Bericht dagegen Stellung nahm, indem er zu bedenken gab, „zu welchen Spaltungen unter dem Theater- und Orchesterpersonal die geteilte Direktion der Musik Anlaß geben müsse“.

Um eine herbe Enttäuschung reicher, kehrte Carl Maria tief deprimiert nach dem verhaßten Darmstadt zurück. Hier beendete er nun mit Hochdruck seinen „Abu Hassan“, dessen Widmung ihm des Großherzogs Gunst erringen sollte. „Ich werde ihn dem Großherzog dedizieren, vielleicht speit er da etwas Ordentliches.“ Und

diesmal sollte er sich nicht getäuscht haben. Die Durchsicht der humorvollen kleinen Partitur gewann ihm unvermutet des Fürsten Gunst, der sich bisher stets recht ablehnend gegen ihn erzeigt hatte. Er sandte ihm nicht nur das freigebige Geschenk von 40 blanken Carolinen, sondern erteilte plötzlich auch die Genehmigung zu einem Konzert im Schloß. Dieses brachte Carl Maria, da auch hierbei der Hof sich kräftig beteiligte, einen für Darmstadt ganz ungewöhnlichen Reingewinn von 200 Gulden. Eine feste Anstellung ließ sich aber auch hier nicht erzielen. Wie in Mannheim, so fürchtete auch diesmal der alteingesessene Kapellmeister die unbequeme Nachbarschaft des jugendlichen Heißsporns und wußte geschickt dessen Gewinnung zu hintertreiben. So machte Carl Maria denn mit seinen Wanderplänen ernst. Nachdem er tief gerührt von den Freunden, die unerwartet nochmals zu seinem Konzert herübergekommen waren, Abschied genommen, trat er, von Vogler, dem Großherzog und den Mannheimern mit einem Stapel wertvoller Empfehlungsschreiben versehen, am 14. Februar 1811 seine große Kunstreise an. „Ich habe mich endlich nach vieler Anstrengung losgemacht und unseren guten alten Lehrer verlassen, es ging mir wirklich sehr nahe, doch mußte es einmal sein, und wirklich ich hatte lange genug gezaudert.“ (An Gänsbacher 27. 2. 1811.)

Über Frankfurt ging's zunächst in die Universitätsstadt G i e ß e n , wo der Buchhändler Heyer sich liebevoll seiner annahm. Unter Mitwirkung der einheimischen Sängerin Emmerling gelang am 22. Februar ein glänzendes Konzert, in dem Weber nicht nur als Klavierspieler (mit einem Konzert von Eberl und einer freien Phantasie), sondern auch als Sänger (italienische Kanzonetten zur Gitarre) sich hören ließ. „Das Heyersche und Emmerlingsche Haus hatten sich ganz in mich geteilt. Mein Konzert fiel äußerst brillant aus, so daß sich niemand erinnerte, ein so volles Haus gesehen zu haben, ich nahm 82 fl. ein, wovon die Unkosten c. 20 fl. betrogen. Ich rechne es unter Miraculosa, nun zwei Konzerte gegeben und bei keinem Kabalen gehabt zu haben, sondern aufs bereitwilligste und tätigste unterstützt worden zu sein. Ein einziges kleines Rencontre hatte ich mit Regierungsrat Schwabe, den ich um die polizeiliche Erlaubnis ersuchen mußte. Der gute Mann fragte mich nach den gehörigen Attestaten über meine zulängliche Geschicklichkeit — auch ob ich einen Paß

hätte und dergleichen Dinge mehr, kurz, behandelte mich wie einen Vagabunden; ich sagte ihm die Meinung etwas derb, versicherte ihm, daß ich keine Hunde tanzen ließ, die der Attestate allenfalls bedürften, und brachte den guten Mann zuletzt in die größte Verlegenheit. Die Erlaubnis erhielt ich übrigens auf der Stelle durch den Gouverneur, aber ich muß gestehen, daß ich doch nicht übel erbittert war. Dieser kleine Übergang wurde mir aber herrlich durch den allgemeinen Beifall, der wirklich enthusiastisch war, versüßt, den ich am Abend meines Konzertes erntete. Man drang allgemein in mich, noch länger zu bleiben, aber da mir jetzt jeder Tag kostbar ist, so reiste ich schon den 23. wieder ab.“ (An Hofkammerrat Hoffmann in Darmstadt vom 28. Februar 1811.) Aschaffenburg und Würzburg brachten eine Enttäuschung. Der Hof hörte hier niemand, der nicht an ihn direkt empfohlen war, und der italienische Konzertmeister Grisi, „eine falsche Kanaille“, intrigierte für seine Günstlinge. Carl Maria bekam schon jetzt einen üblen Vorgeschmack der Freuden eines herumreisenden Virtuosen. „Ich muß wirklich manchmal alle Vernunft zusammenehmen, um nicht nachlässig und verdrießlich zu werden, denn gibt es etwas elenderes, als bei fremden Menschen herumzulaufen, jedem etwas vorzududeln, damit er sieht, daß man etwas kann, und unter dreißig kaum auf einen zu stoßen, der Anteil nimmt und tätig ist.“

Doch ein kleines galantes Abenteuerchen, das sich auf einem Maskenball geknüpft, verscheuchte bald den Ärger und verzögerte die Weiterreise nach Bamberg um mehrere Tage. Eine Kanzone „Weh, daß geschieden“ ließ den Trennungsschmerz in Tönen ausklingen. Auch in Bamberg, wo Carl Maria eines Abends beim Frankenwein die Bekanntschaft E. T. A. Hoffmanns machte, kam kein Konzert zustande. Er eilte daher weiter. „Ich fasse mich überall so kurz als möglich, und sowie ich sehe, daß nichts zu tun ist, denn das lange Wirtshaussitzen kostet schönes Geld, hält mich kein Teufel.“ Diesmal entführte ihn aber ein Engel, nämlich seine Bamberger Schöne. Gemeinsame selige Reisetage in Erlangen und Nürnberg krönten und beendeten dieses zärtliche Idyll. Auf einem Maskenball in Nürnberg erschien nämlich Carl Maria als purpurnhüllter Kardinal und überreichte seiner holden Gefährtin bedeutungsvoll eine scherzhaft musikalische Parodie der Zölibatsbulle des Papstes Gregor.

Und sie verstand den tieferen Sinn dieses Spieles und schied heiter von dem Heiteren.

Über Augsburg traf Carl Maria endlich am 14. März 1811 in München ein, der zweiten Dauerstation seiner Kunstfahrt. Die Freundschaft des Kronprinzen Ludwig und wertvolle Empfehlungen Danzis, der ja, ehe er nach Stuttgart übergesiedelt war, in der Isarstadt gewirkt hatte, öffneten Carl Maria schnell die einflußreichsten Kreise. Eine zweite Heimat fand er in dem gastfreien Hause des Baudirektors Wiebeking. „Seine Tochter Fanny ist meine Schülerin, mit vielem Genie und großem Fleiße, so daß ich recht viele Freude an ihr habe, und die Mutter ist eine höchst liebenswürdige gebildete Frau.“ Manche Familie mit heiratsfähigen Töchtern zog damals den adligen Künstler eifrig zu sich heran, und auch manche dieser Holden, wie Fanny, ließ sein leicht entflammbares Herz höher schlagen, doch er huldigte um jene Zeit noch aus Überzeugung der Voglerschen Theorie vom Zölibat des Künstlers, der um seiner Sendung willen dauerndem Liebesglück entsagen müsse.

Um so schrankenloser genoß er den flüchtigen Rausch süßer Abenteuer. An Aufmunterung dazu fehlte es bei der leichtlebigen Moral der damaligen Münchener Gesellschaft gewiß nicht, und auch die Theaterdamen warfen ihre Netze nach dem in Künstlerkreisen bald beliebten jungen Mann, zumal man bei seiner guten Protektion bei Hofe in ihm einen aussichtsreichen Kandidaten für den Kapellmeisterposten der Oper vermutete. Carl Maria flatterte einem Schmetterling gleich von Blüte zu Blüte, taumelte von Begierde zu Genuß und war eine Zeitlang ernsthaft in Gefahr, seine Kraft in diesem Liebesgetändel zu vergeuden. So schmachtete er vorübergehend in vierfacher Liebesfessel, und seine leicht erregbare Phantasie ließ ihn sich selbst bei jeder dieser Lieben als ein anderer erscheinen, der jeder für sich das Recht habe, ein Weib zu besitzen. Zwei reizende Sängerinnen der Oper, die sich seinen Besitz mit allen Künsten der Koketterie streitig machten, und ihm auf heimlichen Ausflügen in das herrliche Isartal neben seligen Stunden durch ihre Eifersuchtsausbrüche auch Höllenqualen bereiteten, teilten sich mit Fanny und einer geistvollen, in der Schweiz begüterten Baronin, in deren Familie er in München viel verkehrte, in seine Gunst. Zum Glück wuchs sich keiner dieser Flirts zur großen Leidenschaft aus, so daß Carl Maria

bald die Herrschaft über seine Sinne zurückgewann, wie die drastischen knappen Aufzeichnungen seines Tagebuchs dartun: „A. kokettiert stark! Sie weiß, daß ich ihrer Freundin den Hof mache und — dennoch!“ oder: „Sie hielt mich durch ihr Geschwätz auf und erzählte mir eine mich gar nicht angehende Intrige, d. h. ich sollte nicht mit M. nach Hause gehen!“ oder: „Ich erfuhr die ganze Geschichte. M. dumm! A. schlecht! O Weiber!!“ oder: „Als sie mich durch Worte gar nicht zu besänftigen wußte, nahm sie ihre Zuflucht zu allen weiblichen Koketterien und ich — versöhnte mich natürlich! Es bleibt aber nichtsdestoweniger ewig wahr: A. W. T. N.“ (Alle Weiber Taugen Nichts). Auch diese Freuden, im Übermaß genossen, büßten allmählich ihren Reiz ein. „Es sind wirklich einige interessante Bekanntschaften, die ich gemacht habe, aber im Grunde langweilen sie mich doch all! Dann dies ewige Einerlei von — Bösewerden und sich wieder Versöhnen, rührt mich nicht, inzwischen lasse ich mich freundlich davon unterhalten und denke mein Teil.“ (An Gottfried W. 3. 7. 11.)

Allmählich hatte auch das Münchener Musikleben den lockeren Zeisig mehr und mehr in Bann geschlagen, und künstlerische Arbeit behauptete das Feld. Bei Wiebekings hatte er den vortrefflichen Klarinettenisten der Münchener Kapelle *Heinrich Bärmann* kennen gelernt. Und nicht nur dessen hohe Meisterschaft begeisterte ihn sofort dazu, ihm ein Concertino für Klarinette zu schreiben, sondern der biedere vortreffliche Mensch gewann auch rasch seine aufrichtige Freundschaft. Und dieser Künstlerbund, der sich in zahlreichen gemeinsamen Konzerten, ja auf längeren Tournéen bewährte, gab Carl Maria jene wertvolle Vertrautheit mit diesem wichtigen Orchesterinstrument, das zuvor noch nicht zu seiner vollen Entfaltung herangereift war, aber mit seinen großen Abschattierungsmöglichkeiten des Klanges und seiner Eignung zu zartester Kantilene wie schärfster Charakteristik Webers angestrebter individuell ausgeprägter Orchestersprache unentbehrlich wurde. Am 5. April 1811 gab Weber im Hoftheater sein erstes Konzert. Bärmann erblickte darin dem neuen Concertino einen solchen Erfolg, daß der anwesende König den Komponisten zu sich befahl und ihm den Auftrag erteilte, noch zwei Klarinettenkonzerte zu schreiben. „Das ganze Orchester ist des Teufels und will Konzerte von mir haben. Sie überlaufen den König

und die ganze Intendanz, und wirklich ist dermalen für ziemlichen Preis bei mir bestellt: 2 Klarinettkonzerte, 2 große Arien, 1 Violoncellkonzert und 1 Fagottkonzert. Du siehst, daß ich da nicht übel zu tun habe, und höchstwahrscheinlich den Sommer über hier zu bringen werde, da ich soviel verdiene, daß ich außer meinem Aufenthalt doch noch etwas übrig habe und bei meiner Abreise noch ein Konzert geben kann, was mir auch gewiß 400 fl. trägt. Auch ist's des Orchesters und aller Menschen Wunsch, mich hier als Kapellmeister angestellt zu sehen. Du weißt aber, was ich davon zu halten habe. — Anfang Mai wird der „Abu Hassan“ in Ludwigsburg vor dem Hof zum erstenmal gegeben, aber nicht unter meinem Namen. Ist das nicht elend? und wie dumm; bald werden ja doch alle Zeitungen schreien, daß er von mir ist. Item wie Gott will. Sie können mich dort am Arsch lecken! Mit Kapellmeister Winter stehe ich vortrefflich. Es mag ihm nun ernst sein oder nicht, kurz, er ist höllisch freundlich gegen mich. Ich lasse ihm aber auch an Weihrauch nichts fehlen und vielleicht rührt ihn das. — Ob meine Opern hier gegeben werden, weiß ich noch nicht bestimmt, hoffe es aber.“ (An Gottfried W. 30. 4. 11.).

Diese Hoffnung sollte sich bald erfüllen, und „Abu Hassan“ errang am 4. Juni, obwohl die Vorstellung durch falschen Feuerlärm empfindlich gestört wurde, einen starken Erfolg. Mit der erwarteten Anstellung an der Münchener Oper wollte es aber trotzdem nichts werden. Auch hier wehrte sich ängstliche alte Eingesessenheit erfolgreich gegen den die Ruhe störenden stürmischen Eindringling. Für den „Verein“ war Weber in München eifrig tätig, erschloß immer neue Kanäle in Zeitschriften und Zeitungen und lieferte selbst zahlreiche kritische Berichte. Namentlich die über Operaufführungen verblüffen oft durch seinen an echt dramatischem Empfinden geschärften Bühnenblick und treffende Regiebemerkungen, die den künftigen Opernorganisator ahnen lassen. Ungemein sympathisch berührt an ihnen der künstlerische Ernst und die stets — auch im Ablehnungsfall — gewährte Achtung vor dem Kunstwerk als solchem. Schlecht schneidet sein Berliner Namensvetter Bernhard Anselm Weber ab, eine Antipathie, die bald eine gegenseitige werden und Carl Maria manchen Verdruß bereiten sollte.

Nachdem die bei ihm bestellten Kompositionen glücklich be-

endet, schrieb Weber noch [eine erst neuerdings bekannt gewordene Tatsache!] eine Bearbeitung von Schillers „Ode an die Freude“ für großes Orchester und Chöre, die bekanntlich später auch Beethoven seiner neunten Symphonie angefügt hat, und bot sie Simrock zum Verlag an. „Ich halte es für das einzige Gedicht von Schiller, was sich zu solch einer ausgeführten Behandlung eignet.“ (Unveröffentl. Brief vom 27. 6. 11 an Simrock.) Leider ist diese Komposition verschollen. Eine durch Gottfried Weber vermittelte Berufung als Opernleiter nach Wiesbaden scheiterte an dem zu geringen Gehaltsangebot von 1000 fl., eine Summe, für die Carl Maria seine Freiheit nicht verkaufen wollte. Nachdem er dann noch in einem Konzert vor dem Hofe in Nymphenburg mit Bärmann seine neuen Kompositionen vorgeführt und dafür von den Majestäten reich belohnt worden war, folgte er im August einer Einladung seiner Freundin, der Baronin Hoggner, auf ihr schweizerisches Schloß Wolfsberg bei Konstanz an den Ufern des Bodensees. Am 9. trat er seine Schweizer „Kunst- und Naturkneipreise“ an, um seine etwas angegriffene Gesundheit an den Wundern der ihm noch fremden Alpenwelt zu kräftigen und anlässlich des bevorstehenden schweizerischen Musikfestes zu Schaffhausen neue wertvolle Bekanntschaften anzuknüpfen.

Doch noch ehe er das gelobte Land betreten, erlitt seine frohe Wanderfahrt eine unliebsame Unterbrechung. Auf dem direkten Weg nach dem Bodensee mußte Carl Maria ein Stückchen württembergischen Landes durchqueren. Da ereilte ihn in dem kleinen Grenzstädtchen Ravensburg das Verhängnis. „Hier plagte den Oberamtmann der Teufel, mich wegen meines Passes nicht weiter zu lassen. Auch kannte er mich noch von Stuttgart aus und glaubte sich beim König schön zu machen, wenn er mich schikanierte.“ Er wurde dort solange unter Bewachung festgehalten, bis aus der Residenz der Bescheid eintraf, was mit ihm zu geschehen habe. Bei des Königs launenhafter Willkür konnte die Sache für den „für immer des Landes Verwiesenen“, eine Tatsache, die Weber in Abrede stellte, üble Folgen haben. Doch es lief noch einmal gnädig ab. Seine Majestät verfügte „schriftlich und ausdrücklich“, daß Weber nie wieder württembergischen Boden betreten dürfe, und befahl dem Justizminister, „denselben die Insinuation dieses Verbotes bei dem Oberamt Ravensburg ad protocollum unterschreiben zu lassen und zur

Fortschaffung des von Weber sogleich die erforderlichen Anstalten zu treffen“. (Kgl. Hausakten.) Unter Begleitung eines Gendarmen wurde daher dieser staatsgefährliche junge Mann zum zweitenmal über die schwarzroten Grenzpfähle expediert. Diesmal aber wenigstens in der gewünschten Richtung. Und erst als er in Mersburg das Schiff nach Konstanz bestiegen, war er dem wachsamem Auge des Gesetzes und der nicht unwahrscheinlichen Gefahr, doch noch mit dem Hohenasperg Bekanntschaft zu machen, glücklich entronnen.

Die Freunde Hoggner nahmen den von diesem peinlichen Zwischenfall noch etwas Niedergedrückten herzlichst auf, und die heiteren Tage auf dem herrlichen Schloß Wolfsberg gaben ihm bald Laune und Frohsinn zurück. Ein offener Nachen trug am 20. August den selig Schwelgenden den Rhein hinab gen Schaffhausen. Unter der Schar der vielen hier zum schweizerischen Musikfest Zusammenströmenden lockte Weber vor allem der Begründer der „Helvetischen Musikgesellschaft“, Musikschriftsteller und Verleger H. G. N ä g e l i, in dem er den richtigen Mann für den „Harmonischen Verein“ und gleichzeitig den längst gesuchten Verleger für dessen geplante Zeitschrift zu finden hoffte. Dieser kam ihm mit ehrlicher Hochschätzung entgegen, schlug ihn sogleich zum Ehrenmitglied der Musikgesellschaft vor, lehnte aber das Zeitschriftprojekt ab. Doch bei den anregenden Disputationen mit diesem geistvollen Mann reifte in Carl Maria ein anderer Plan, der, schon in Mannheim einmal flüchtig aufgetaucht, jetzt feste Gestalt annahm. „Der ewigen Qual mit dem Arrangement eines Konzertes, daß man nicht weiß, an wen man sich wenden soll, wer beliebt ist als Aushilfe, was man für Musik liebt usw., will ich durch ein „N o t - u n d H i l f s b ü c h l e i n“ für reisende Tonkünstler abhelfen. Dies gibt zugleich einen Beitrag zur Geschichte des jetzigen Musikzustandes in Deutschland. Der Plan ist im ganzen genommen der, durch dieses Buch den Reisenden im voraus instand zu setzen, ganz genau alle musikalischen Verhältnisse einer Stadt zu kennen, zu wissen, an wen man sich zu wenden habe p.p., kurz ihm alle die 1000 schwer zu erfahrenden Geld und Zeit raubenden Hilfsmittel sogleich klar vorzulegen. Die Orell und Fühlische Buchhandlung in Zürich hat mir schon einen Carolin per Bogen geboten. Dafür gebe ich es aber nicht.“ Man erkennt auch hier sofort

wieder Webers an Einfällen reiches Organisationstalent, und es ist sehr zu beklagen, daß diese Idee, ein genialer Vorläufer unserer heutigen Musikerkalender, die über die damaligen Musikverhältnisse wertvolle Aufschlüsse erteilen würde, schließlich doch nicht zur Ausführung gelangt ist. Der Schriftsteller Weber zog halt letzten Endes im Wettbewerb mit dem Komponisten immer den Kürzeren und blieb auf gelegentliche Brocken angewiesen; zu einer größeren, ausgeführten Arbeit der Feder fehlten ihm immer Zeit und Geduld.

Die musikalische Ausbeute des Festes war gering, dagegen traf Carl Maria unerwartet Freund Meyerbeer, der, mit seinen Eltern auf einer Vergnügungsreise durch die Schweiz begriffen, sich in Schaffhausen das Gloria aus Voglers Messe anhören kam. Namentlich Mutter Beer, eine feingebildete Frau von seltener Herzengüte, erlangte seine aufrichtige Verehrung, und er versprach gern dem dem Freunde ihres Sohnes so herzlich entgegenkommenden Paar, sich baldigst in ihrem gastlichen Berliner Heim einzufinden. Nachdem sie noch gemeinsam in Winterthur, wo Carl Maria „ein elendes Konzert mit viel Beifall aber wenig Geld“ veranstaltete, einen frohen Abend gefeiert, trennte er sich von den so rasch liebgewonnenen Menschen und folgte der Aufforderung Nägelis nach Zürich. Dieser führte ihn in seine Singanstalt ein. Und wenn er in dieser auch allzu sehr die nötige Disziplin vermißte, so wurde hier doch sein Interesse an derartigen Institutionen geweckt, Eindrücke, die sich später durch die Berliner Singakademie noch festigten, und es regte sich der Wunsch in ihm, die ihm zuvor nie so bewußt gewordenen Wirkungen gut besetzter Männerchöre, die namentlich zu Ausbrüchen nationaler Begeisterung und Freiheitsbekenntnissen eines Volkes, wie er sie hier in der Schweiz zum erstenmal staunend in sich aufnahm, sich eigneten, einmal selbst zu erproben.

Hatte so der durch ein auch an Ertrag erfolgreiches Konzert beschlossene Aufenthalt in Zürich dem Künstler wertvolle Anregungen eingeprägt, so sollte ihn jetzt eine mit dem dortigen Musikmeister Anton Liste gemeinsam unternommene Fußwanderung nach dem Vierwaldstättersee mit den Naturwundern dieses Schönheit gesegneten Landes bekannt machen. Den 6. September (1811) in aller Herrgottsfrühe pilgerten sie von Zürich los und kamen über den Schnabel, Zugersee, durch die hohle Gasse bei Küßnacht abends $\frac{1}{2}7$

„halbtot“ auf der Rigi-Staffel an. Am nächsten Morgen früh 3 Uhr geht's hinauf zum Rigikulm. „Um $\frac{1}{2}$ 6 Uhr erschien die Sonne in ihrem Glanze, nachdem sie vorher die Spitzen der Gletscher vergoldet hatte, und reichlich war ich für meine Mühe belohnt. Beschreiben muß man so etwas nicht. Das fehlte mir noch, um vollends rein toll zu werden. Nein, ich fühle in Gottes freier Natur, aber davon reden mag ich nicht.“ Über Wäggis, Luzern und Aargau wird am 9. Solothurn erreicht. Da hier kein Konzert zustande zu bringen ist, geht's nach einem sehr genußreichen Besuch beim bayrischen Gesandten d'Ollory in Jegisdorf weiter nach Bern. Doch „hier ists auch nichts. Du siehst wohl ein, daß das Einem eine Schweizer Reise verleiden muß, denn das Reisen kostet ungeheures Geld in der Schweiz. Daher werde ich morgen noch eine Fußreise auf die Gletscher anstellen, mich ein paar Tage dann in Jegisdorf aufhalten und dann über Aarau nach Basel gehen, wo ich denn doch ein Konzert zu machen hoffe. Von da wieder zum Baron Hoggner und St. Gallen und zurück nach München. Die schönen Pläne, Genf und Iverdün zu sehen, muß ich leider fahren lassen, da meine Kasse es mir nicht erlaubt und jetzt schon ganz schiefe Gesichter schneidet“. (An Gottfried Weber, 15. 9. 1811.) Diese Reiseroute ward denn auch genau beibehalten. Den 16. geht's über den See nach Interlaken, durch das Lauterbrunnental, über die Wengernalp und kleine Scheideck hinunter nach Grindelwald. „Den vorderen Gletscher gesehen, den hinteren Gletscher bestiegen, unbeschreiblich das schöne Blau, unter den Füßen wie Glasfluß, in die Wölbung gegangen, ganz himmelblaue Blümchen in der Nähe am Gletscher gepflückt.“ Am 18. kommt der entzückte Wanderer durch das Haslital zu den Reichenbachfällen und über die große Scheideck nach Meiringen. Anderen Tages über Brienz, Interlaken nach Bern zurück.

Noch berauscht von diesen überwältigenden Natureindrücken, genießt Carl Maria zehn Tage die Gastfreundschaft in Jegisdorf. Hier bricht elementar, durch das Erschaute aufgewühlt, der Schöpfungsdrang hervor, noch aufgepeitscht durch eine jähe Leidenschaft zu einem gleichzeitig dort weilenden Besuch, der schönen jungen Frau Peyermann, „die herrlich singt“. Der Dichtungsteufel war in ihn gefahren, „es stak mir zwischen den Rippen, ich mochte wollen oder nicht, ich mußte Verse machen“. So dichtete und sang er zu

der Geliebten Preis: „Künstlers Liebesforderung“ (24. September 1811).

„Wer versteht denn die Götterkraft,
Die in mir lebt, die aus mir schafft,
Wonnigen Schmerz und jubelnde Lust
Gießt in jede Brust?

Der Lieb' im Arm,
Für Freundschaft warm,
Der hohen Kunst geheiligt,
Gibt's etwas Größ'eres noch, so sprich!
Mädel, ich frage dich!

Brauchst nicht zu schrecken, liebes Kind,
Feurig auflodert der Künstler geschwind,
Aber das ist just der klarste Beweis,
Daß er zu lieben weiß.
Mein Sinn ist froh,
Und nirgendwo
Hab' Tränen ich verschuldet.

Mädel, ich schaue an dir
Herrliche Gotteszier;
Frisch und entschlossen sprich:
Junge, ich liebe dich!

Lieben ist auch freie Kunst,
Drum nicht erschleichen will ich die Gunst;
Liebst du die Kunst nicht auch in mir,
Zieht es mich weg von dir.
Doch, siehst du ein,
Wie hoch und rein
Die Kunst und die Liebe heben,
Mädel, so schau mich an und sprich:
Junge, ich liebe dich!“

Die Komposition dieser Liebeswerbung ist leider verschollen. Sie wird wohl Erhörung gefunden haben, denn Carl Maria komponierte wenige Tage später für die liebliche Sängerin, deren Stimme ihn be rauschte, eine große italienische Konzertarie aus „Athalia“. Nur

schwer reißt er sich am 3. Oktober aus dem vertrauten Kreise los, um über Aarau, wo er Zschokke und dessen Zeitschrift „Miscellen“ für die Zwecke des harmonischen Vereins zu werben suchte, was aber fehlschlug, da Zschokke verreist war, Basel zu erreichen. Hier gibt er am 13. ein, trotzdem an diesem Tage viele Leute nach Lörrach geeilt waren, um die Erbgroßherzogin Stephanie von Baden zu sehen, für damalige Verhältnisse sehr einträgliches Konzert (130 Gulden), von dessen Einnahme die Konzertdirektion keinerlei Abzüge machte, „um Weber einen Beweis ihrer Verehrung und Bewunderung zu geben“. Nach einem kurzen nochmaligen Aufenthalt bei Freund Hoggner traf Weber am 24. Oktober neu gestärkt und reich an nachhallenden Erlebnissen und Eindrücken wieder in München ein.

Hier reifte bald im Verein mit Bärmann, für den er in der Schweiz schon ein neues Klarinettenquintett angefangen, der Plan einer gemeinsamen Kunstreise durch Norddeutschland, die mit einem großen Abschiedskonzert in München mit möglichst eigenen neuen Werken eingeleitet werden sollte. Diese galt es daher beschleunigt zu beenden. Als einleitendes Orchesterstück war die Ouvertüre „Beherrscher der Geister“ gewählt, eine völlige Umarbeitung der in Breslau (1804) geschriebenen zu „Rübezahl“. Außerdem mußte noch das Fagottkonzert, eine große Konzertarie für den Tenoristen Weixelbaum und die von der Königin gewünschten sechs Kanzonetten zu Papier gebracht werden. Auch ein neues Klavierkonzert sollte noch das Programm bereichern, doch es reichte schließlich nur noch zu dem Rondo (Es-dur) daraus. „Es ist unbegreiflich, wie ich in Arbeit sitze, und schaudert mir die Haut, wenn ich an alles noch zu vollende denke.“ Doch schließlich gelangen die Arbeiten nach Wunsch, und das Konzert gestaltete sich für Weber als Komponist und Klavierspieler (letzteres namentlich in einer freien Phantasie über ein ihm von der Königin bestimmtes Thema aus „Josef“) zu einem wohlverdienten Triumph. Und glücklich und siegesgewiß rollten am 1. Dez. Weber und Bärmann im neuen eigenen Reisewagen aus den Toren Münchens einer lustigen, erfolgverheißenden Musikantenfahrt entgegen.

Deren erste Station war Prag. Hier hatte Freund Gänsbacher bereits alles aufs beste vorbereitet und durch seinen Gönner, den Grafen Firmian, die Teilnahme des kunstbegeisterten österreichischen

Adels für das Konzert gesichert. Dieses brachte daher den beiden Künstlern, die auch in der Gesellschaft überall begeistert aufgenommen wurden, reiche Ehrungen und klingenden Ertrag. Ungemein sympathisch berührte Carl Maria die Bekanntschaft mit dem Theaterdirektor Liebich, bei dem ihn Gänsbacher einführte, und der in der biedereren, patriarchalischen Art seines Verkehrs mit den Mitgliedern von allen wie ein Vater behandelt wurde. „Sie sind der prächtige Kerl, der Weber“, begrüßte er den Eintretenden, „ein Blitzdeixel auf dem Klavier, Sie wollen mir Ihre Opern verkaufen? Der Gänsbacher hat mir gesagt, sie sind gut; die eine füllt den Abend, die andere nit, ich geb Ihnen 1500 Gulden (Wiener Währung) für beide; schlagens ein!“ Und Weber schlug ein, das Geschäft war gemacht. Der junge Mann hatte dem alten Theaterpapa durch sein joviales grades Wesen tiefen Eindruck gemacht, und dieser beschloß, ihn irgendwie für sich zu gewinnen; zunächst forderte er ihn auf, im Frühjahr seine Opern selbst bei ihm einzustudieren.

Über Dresden, wo wegen Abwesenheit des Hofes vorerst nichts zu machen war, ging es nach Leipzig. Webers erster Gang galt hier natürlich seinem alten Gönner und Mitstreiter Hofrat Friedrich Rochlitz, dem verdienten Herausgeber der Musikzeitung, der einst schon seines opus 1 aufmunternd gedacht, und dessen Gedicht „Der erste Ton“ von Carl Maria in Musik gesetzt worden war. Jetzt endlich lernte er diesen damals wohl angesehensten Musikschriftsteller persönlich kennen und gewann sehr bald seine wertvolle Freundschaft. Ansonsten aber stach der Aufenthalt in dem „ledernen Leipzig“ gegen das „liebe, gastfreie und herzliche Prag“ unangenehm ab, und die Besuche bei den „langweiligen Nullenkrämern“ machten wenig Spaß. Die Wartezeit bis zum Konzert, das erst am 14. Januar stattfinden konnte, „da der Teufel noch so einen Klavierhund, einen jungen Buben aus Braunschweig herbeigeführt hatte“, nutzte Carl Maria zu regem Gedankenaustausch mit den einflußreichen Redakteuren, Theoretikern und Verlegern der Stadt. Und die aufmunternde Zustimmung, die er bei diesen für seine schriftstellerischen Pläne, wie u. a. die Ausführung seines Romanes „Tonkünstlers Erdenwallen“, der vor allem Rochlitz begeisterte, fand, und die vorteilhaften Angebote einzelner Verleger, so für sein „Not- und Hilfsbüchlein“, ließen vorübergehend sogar in ihm den Entschluß reifen, die Konzertreise

abzubrechen und in Leipzig diese Arbeiten in Ruhe zu beenden. Eine Einladung des Herzogs August von Gotha warf noch rechtzeitig dieses Truggebilde über den Haufen und ließ die beiden Musikanten am 17. Januar ihre Fahrt in Richtung Gotha fortsetzen.

Der Herzog, durch den Kronprinz Ludwig von Bayern auf Carl Maria aufmerksam gemacht, war ein anormal veranlagter Sonderling, der sich in den tollsten Exzentrizitäten und barocksten Einfällen gefiel, ein phantastischer Schwärmer, der etwas Weibisches an sich hatte, sich täglich die Haare anders färbte, so daß ihn oft die eigenen Diener nicht erkannten, und in Frauenkleidern herumzugehen liebte. Er verfaßte zahllose schwülstige Gedichte und Idyllen, eine Sammlung davon war unter dem Titel „Kyllenion, ein Jahr in Arkadien“ 1808 anonym erschienen, schrieb an einem sich endlos fortspinnenden Roman „Die All-Lust“ und stand mit einer Unzahl berühmter Zeitgenossen in geistreichem Briefwechsel. Herzog August liebte es, junge Musiker an seinen Hof zu ziehen, die ihn durch leises Phantasieren in schwülen Nachtstunden in Stimmung versenkten, seine Lieder vertonten und ihn durch Musik in einen verzückten Rausch versetzten. Dieser seltsame, zweifellos genialische, aber ins Ungesunde gesteigerte Charakter, dem die Fürstenwürde noch besondere Anziehungskraft verlieh, übte auf eine übersinnliche Natur wie Carl Maria einen stark erregenden, aufreizenden Zwang aus. Das Unstete, launenhaft Wünsche und Stimmung Wechselnde dieses Verkehrs war aber zugleich ungemein aufreibend und nervenzerrüttend. Mit Recht warnte ihn Spohr, den er beim Herzog in Gotha getroffen, der sich sonst aber, wohl aus Eifersucht, hochnäsiger und unfreundlich gegen ihn benahm: „Wenn ich mit dem Herzog so geistreich tun wollte, wie Sie, ich könnte längst keinen Fiedelbogen mehr halten!“ Nach vierzehn wildbewegten Tagen schied Carl Maria von diesem seltsamen Mäzen der Künste mit dem Versprechen, im Herbst zu längerem Aufenthalt wiederzukehren.

Ein warmes Empfehlungsschreiben führte ihn am Weimarer Hofe bei der geistvollen Großfürstin Maria Paulowna ein. Als er hier eines Abends im intimen Kreis gerade mit Bärmann musizierte, trat Goethe in den Saal, nahm in seiner selbstbewußten Art von den Künstlern nicht die geringste Notiz, sprach laut und rücksichtslos mit einigen der Damen und verließ bei Schluß des Musikstückes wieder

die Gesellschaft. Carl Maria, mit Recht durch solche Taktlosigkeit verletzt, konnte trotz seiner warmen Verehrung für den Dichterkönig zu dem Menschen Goethe, dessen kleinliche Schwächen durch die Schuld seiner Umgebung großgezogen wurden, nie innere Fühlung gewinnen. Ihre wiederholten Begegnungen endeten fast stets mit einem Mißklang. „Es ist eine sonderbare Sache mit der näheren Vertraulichkeit eines großen Geistes. Man sollte diese Herren nur immer aus der Ferne anstaunen.“

Der greise Wieland dagegen gewann sich im Sturme sein Herz. „Die tiefste Verehrung und Rührung muß jeden erfüllen, der sich ihm naht. Das herzliche seines Umganges, die biederbe Deutsche reißt unwiderstehlich hin. Ich mußte ihm etwas vorspielen und tat es mit gerührter Seele.“ Auch mit dem Dichterschauspieler Pius Alexander Wolff, dessen Namen einst durch ihn unsterblich werden sollte, trat Weber hier in freundschaftlichen Verkehr. Von der Großfürstin reich beschenkt und geehrt, setzten die Künstler anfangs Februar ihre Reise nach Dresden fort. Der Hof erzeigte sich ihnen zwar auch hier huldvoll, aber im übrigen fanden sie in dieser Residenz, wo die deutsche Kunst noch keinerlei Echo hatte und nur das Italienische anerkannt wurde, eine frostige Aufnahme. Trotz zahlloser ermüdender Besuche und wertvoller Empfehlungsschreiben war ihr Konzert am 14. sehr schlecht besucht und brachte jedem der beiden Veranstalter den Ertrag von nur 28 Talern. Eiligst verließen sie die ungastliche Stätte mit dem festen Vorsatz: „Dresden erwischt uns nicht wieder!“ Wie anders war es doch Carl Maria im Buche des Schicksals bestimmt! —

Am 20. Februar 1812 betrat Carl Maria zum erstenmal die Stadt, von der aus einst sein Genius strahlend sich die Welt erobern sollte, Berlin. Die hier heimische, kühlere, verstandesmäßige Art stieß sein süddeutsches, gemühtieferes Wesen anfangs heftig ab. „Ich wohne bei Beers Eltern im Hause sehr angenehm, aber im ganzen behagt es mir hier nicht. Die Menschen sind kalt, voller Maul und kein Herz, wahre Rezensentenseelen, alles bekittelnd etc.“ (An Gänsbacher 20. März 1812.) Doch bald sollte er erkennen, daß auch unter dieser scheinbar rauhen unzugänglichen Hülle warmes Leben pulsierte, und daß seine eigene, noch allzu willkürliche temperamentvolle Individualität hier noch eine wertvolle und ergänzende Be-

reicherung gewinnen konnte: kühl abwägende Selbstkritik, die allein zur letzten Reife befähigt. Und ein gütiges Geschick ließ ihn gerade an diesem Ort, wo er es wohl am wenigsten vermutet hätte, eine Schar prächtiger Menschen finden, deren treu hingebende Freundschaft ihn stets liebevoll umhegte, und in deren Mitte er sich wohlighingeborgen wähnte. „Ich denke mir immer meine Freunde in Berlin als eine Familie. O, daß ich euch alle eben so wieder fände, daß nichts erkühlte, nichts abstürbe im Gemüt und in der Liebe! Gott erhalte unsere reine Stimmung!“ Die Seele dieses Freundeskreises waren der Augenarzt Dr. Flemming, der als Komponist des „Integer vitae“ bekannt geworden, seine von Carl Maria aufrichtig verehrte Braut Friederike Koch und der Zoologe Hinrich Lichtenstein. Um diese gruppierten sich der begabte Musikdilettant Justizrat Wollank, die Sänger Grell und Gern, der drollige Fistelsänger Kielmann, seines Zeichens Bankbeamter, der spätere Leiter der Singakademie Rungenhagen und die Familie des auf einer reizenden Besitzung in Pankow lebenden Kaufmanns und Kunstmäzens Jordan-Friebel, dazu die Sängerinnen Schrock, Voitus und das liebeliche Schwesternpaar Auguste und Amalie Sebald, deren letztere (wie einst Beethoven und manchen anderen) jetzt Carl Maria bezauberte. Dieser Schar von „Musik-Webergesellen“ oder „musikalischen Baschkiren“, wie sie sich nannte, ist manch heiteres Lied, mancher Rundgesang gewidmet, die an ausgelassenen Geburtstagsfeiern oder lustigen Ausflügen die Stimmung würzten. Und als Carl Maria endlich wieder aus ihrer Mitte schied, schlossen sie einen feierlichen Pakt, durch Bulletins und Gegenbulletins, deren frischer humoristischer Ton prächtig die herzliche Art und die übersprudelnde Lustigkeit ihres Verkehrs dartut, in steter enger Fühlung miteinander zu bleiben. Und dies Gelöbniß ward treulich gehalten; erst der Tod schloß diesen Bund, der sich bei jedem späteren Aufenthalt Webers in Berlin enger gestaltete.

Das Hauptstreben seines diesmaligen Aufenthaltes galt der Auf-führung seiner „Silvana“. Die beiden Berliner Kapellmeister Righini und Bernhard Anselm Weber nahmen jedoch eine ablehnende Hal-tung ein, und Carl Marias etwas selbstbewußtes Auftreten ihnen gegenüber hatte die Spannung noch verschärft. Überhaupt hatte er mit allen musikalischen Koryphäen der Residenz wenig Glück. Auch

Zelter, an den ihn Rochlitz empfohlen, war ihm nie sonderlich gewogen. Immerhin führte er ihn in die von ihm geleitete „Singakademie“ und „Liedertafel“ ein, deren vortreffliche Gesangsleistungen Carl Marias schon in Schaffhausen gewecktes Interesse für den Männergesang neu belebten. Das „Turnierbankett“, jahrelang ein Paradestück der „Liedertafel“, und der wuchtige „Kriegs-Eid“ waren die Früchte solcher Abende.

Mitten in seinen unablässigen Bemühungen, in Berlin Fuß zu fassen und durch immer neu angeknüpfte einflußreiche Beziehungen seine „Silvana“ doch zu erzwingen, ereilte ihn ein Brief Gottfried Webers, der ihm den am 16. April erfolgten Tod seines Vaters in Mannheim anzeigte. „Gott schenke ihm jenseits den Frieden, den er hier nicht hatte. Es ist unendlich schmerzlich für mich, daß ich ihm keine glücklichen Tage mehr bereiten konnte. Gott segne ihm all die große Liebe, die er zu mir hatte und die ich nicht verdiente und die Erziehung, die er mir geben ließ“, vertraut der trotz all der peinlichen Erlebnisse der letzten Jahre doch zärtlich an dem Entschlafenen Hängende in ehrlicher Trauer seinem Tagebuch an. An Rochlitz aber schreibt er: „So sehr ich bei einem 78jährigen Greise darauf vorbereitet war, so sehr hat es mich doch erschüttert. Ich stehe nun ganz allein. Und nur der Trost hin und wieder in eines Freundes Brust zu leben, hält mich aufrecht. Sie haben vollkommen recht, dies lange Umherschweifen macht schlecht, und so lang ich dies noch fühle ist es gut, aber leider gibt es erstlich nur diesen Weg sich schneller bekannt zu machen und vielseitige Bildung zu erlangen und zweitens ist es schwer für mich einen Wirkungskreis zu finden, wo ich wahrhaft der Kunst zum Nutzen leben kann, denn mich bloß füttern zu lassen ohne bedeutende Tätigkeit wäre mir unerträglich. Kommt Zeit, kommt Rat. Ich gehe ruhig meinen Weg, bin so fleißig wie möglich und suche wenigstens mir keine Vernachlässigung oder Versäumnis zuschulden kommen zu lassen. Alles übrige empfehle ich meinem Stern. Mit meiner „Silvana“ geht es langsam, wie hier alles geht. Doch es wird gehen.“

Endlich hatte er durchgesetzt, daß eine Probe seiner Oper unter Anwesenheit zahlreicher Kunstnotabilitäten Berlins vor sich ging. Im allgemeinen fand sie beifällige Aufnahme. Die von einigen Seiten erhobenen Einwände, er hasche nach Effekten, die Gesangspartien

seien stiefmütterlich behandelt, und vor allem eine gewisse Monotonie gefährde das Ganze, nötigen Carl Maria folgendes, für den Ernst seines Strebens so bedeutsame, künstlerische Selbstbekenntnis ab (Tagebuch 13. Mai 1812): „Sollte ich keine Mannigfaltigkeit der Ideen besitzen, so fehlt mir offenbar Genie, und sollte ich mein ganzes Leben hindurch all mein Streben, all meinen Fleiß, alle meine glühende Liebe einer Kunst geopfert haben, zu welcher Gott nicht den echten Beruf in meine Seele gelegt hätte? Diese Ungewißheit macht mich höchst unglücklich. Um keinen Preis möchte ich in der Mittelklasse von den 1000 und 1000 Kompositeurleins stehen; kann ich nicht eine hohe eigene Stufe erklimmen, möchte ich lieber gar nicht leben, oder als Klavier-Professionist mein Brot mit Lektionen zusammenbetteln. — — Doch ich will meinem Wahlspruch keine Schande machen, „Beharrlichkeit führt zum Ziel“ — ich werde streng über mich wachen und die Zeit wird mich und die Welt belehren, ob ich mit Nutzen diese echte aufrichtige Meinung benutzt habe.“

Er unterzog nun sein Jugendwerk einer nochmaligen kritischen Durchsicht, ersetzte zwei Hauptarien (Nr. 4 und 10 der Oper) durch ganz neu komponierte und verstand es, in den schließlich selbst geleiteten Proben (mit seinem Namensvetter war es zu einem harten Zusammenstoß gekommen, bei dem dieser dem „naseweisen Schwabenjungen“ das Feld räumte!) Orchester und Mitwirkende so zu begeistern, daß die von ihm dirigierte Aufführung am 10. Juli mit einem vollen Erfolg endete. Doch er ließ sich von dem Beifall nicht täuschen, diese „hunderttausend Kabalen und Verleumdungen“ zum Trotz durchgesetzte Aufführung hatte ihn vieles gelehrt, und klarblickend vertraut er seinem Büchlein an: „So hat also Gott sei Dank die gute Sache gesiegt. Die Aufführung ging vortrefflich. Chöre, Orchester, alles mit der größten Präzision. Durch die neuen Arien hat die Oper sehr gewonnen. Erst hier ist mir die wahre Ansicht über Arien-Form erschienen. Die alten waren zu lang, dann gestrichen verloren sie den echten Zusammenhang und wurden zu bunt. Ich habe auch bemerkt, daß ich über meiner Manier wachen muß, um nicht monoton zu werden. In meinen Melodie-Formen sind die Vorhalte zu oft und zu vorherrschend. Auch in Hinsicht des Tempos und des Rhythmus muß ich künftig mehr Abwechslung suchen. Hingegen finde ich die Instrumentation gut. Alles machte

Effekt, ganz anders wie in Frankfurt, und die Singstimmen traten schön hervor. Selbst meine Feinde gestehen mir Genie zu, und so will ich denn bei Anerkennung meiner Fehler doch mein Selbstvertrauen nicht verlieren und, mutig und vorsichtig über mich wachend, fortschreiten auf der Bahn der Kunst.“ Er hat dieses Gelöbniß treu erfüllt.

Neben diesen Kämpfen um „Silvana“ und einem ständig sich erweiternden gesellschaftlichen Verkehr fand Carl Maria noch Zeit, sich in zwei erfolgreichen Konzerten den Berlinern als Komponist und Klavierspieler vorzustellen und zahlreiche schriftstellerische und kompositorische Arbeiten (hierunter neben vielen Liedern am beachtenswertesten die große Klaviersonate C-dur Nr. 1) zu beenden. Nachdem Freund Bärmann schon vor ihm Berlin verlassen und wieder nach München zurückgekehrt war, schied auch Carl Maria am 31. August 1812 aus dem gastlichen Beerschen Hause, das ihm über ein halbes Jahr eine liebe Heimat geboten, um der Einladung des Herzogs von Gotha zu folgen und hier in den Mußestunden sich ungestört seinem Schaffen widmen zu können. Am letzten Abend sah er noch einmal all seine Getreuen bei Friederike Koch um sich versammelt, und der Abschied ward allen gar schwer.

„Noch immer ist es mir wie ein Traum“, schreibt Carl Maria aus dem Reisewagen an Flemming, „und ich glaube fest, ich machte nur eine Spazierfahrt und würde Euch alle wieder in einigen Tagen umarmen. Welches Erstaunen überfiel mich, als ich meinen Kober auspackte, mit welcher rührenden Sorgfalt habt ihr guten Menschen, meine gute Koch und Du für mich gesorgt. Den Leuten im Posthause muß ich wie ein verzärteltes Muttersöhnchen vorgekommen sein, das zum erstenmal in die Welt guckt und sich nun freut, so unversehrt das gewohnte Zuckerchen und Biskuit zu finden, denn ich konnte nicht umhin, laut immer durch freudige Äußerung meine Überraschung zu erkennen zu geben.“ In Leipzig traf er Rochlitz, mit dem er wegen eines ihm übersandten Kantatentextes „In seiner Ordnung schafft der Herr“ sich beraten wollte, leider nicht an, dagegen gelang es ihm, „einen alten Feind, den Musikverleger Kühnel, in seinem Lager hinter den bekannten Verschanzungen der schlechten Zeiten und des geringen Absatzes anzugreifen und ihn zum Verlag der Ouvertüre „Beherrscher der Geister“, eines noch zu errichtenden

Klavierkonzerts, oben mobil zu machender Variationen, von Joseph geführt, und eines Concertino für Klarinette zu bewegen.“

Den 5. September ging's weiter nach Weimar. „Die Großfürstin wünscht mich in ein paar Wochen auf 6 bis 7 Tage bei sich zu sehen und hat mich vor der Hand dringend um die ihr gewidmete Sonate gebeten, die denn auch im sauberen Saffian-Überrock künftige Woche hinüberspazieren wird. Den 6. kam ich hier in Gotha an, wurde vom Herzog mit ausgezeichnete Liebe empfangen, bezog ein sehr liebliches Stübchen mit Aussicht ins Grüne im Palais des Prinzen Friedrich und ging den 8. mit dem Herzog nach Reinhardtsbrunnen, wo meine Lungenflügel und Hände sich schön in Bewegung setzen mußten. Nun ist er auf ein paar Tage verreist und ich benutze die Muße zum Arbeiten.“ (An Rochlitz 12. 9. 12.) War der Hof anwesend, blieb allerdings kaum freie Zeit. „Ich bin nur des Morgens höchstens bis elf, oder wenss Glück gut ist, bis zwölf Herr meiner Zeit. Dann geht's zum Prinzen Friedrich oder zum Herzog bis zwei Uhr. Dann wird gegessen, dann Musik gemacht, geplaudert usw., bis tief in die Nacht hiein. In einem Nachmittag drei bis vier italienische Opern durchzusingen, ist uns Bagatell. Des Wässrigen gibt's da ganze Meere, doch mitunter auch ganz vortreffliche Sachen. Auch ist mir der Umgang mit dem Singmeister de Cesario, den der Prinz sich aus Italien mitgenommen hat, in vieler Hinsicht sehr lehrreich. Er kennt das italienische Publikum, Opernwesen, Theater aufs genaueste, und ich habe mir tausenderlei Bemerkungen für meinen Hausgebrauch hinters Ohr geschrieben.“

Und auch die für die Arbeit verfügbare Zeit war überreich mit Pflichtkompositionen für herzogliche Wünsche belegt. Obwohl Carl Maria in Gotha „wie ein Vieh“ arbeitete, ist die wirkliche Ausbeute doch gering. „Dem tätigen gern nach bestimmten Zwecken handelnden Manne ist nichts unerträglicher als im ganzen durch kleinliche Dinge gestört oder gedrängt zu werden. Ich habe soviele Arbeiten vor mir, daß es mir immer ganz wehe ums Herz wird, wenn ich sie überschaue. Ich habe nun vor allem die zwei drängendsten vorgenommen. Erstlich ein neues Klavierkonzert, da ich nur eines besaß, und dann ein Hymen von Rochlitz, die den 1. Januar in Leipzig aufgeführt werden soll. Eine Menge ekelhafter zeitraubender Arbeiten hielt mich bis jetzt auf: Das Aufschreiben von alten Variationen für die

Großfürstin, eine große italienische Szene mit Chören für den Prinzen Friedrich usw. Alle diese Dinge fressen die Zeit. Nun da ich eben im Zuge war und das erste Allegro des Concerto entworfen habe, bekomme ich einen schleunigen Ruf von der Großfürstin nach Weimar. Da das eine Brotsache ist, so muß ich folgen, dachte in 3—4 Tagen erlöst zu sein, ja — gehorsamer Diener, da führt der Teufel den Fürst Kurakin herbei, natürlich wird dem die Zeit gewidmet, und ich muß um so länger bleiben. Es ist zum Verzweifeln. Hier kann ich nicht arbeiten, habe kein Instrument usw. Die Großfürstin will gern die Sonate unter meiner Leitung lernen, hat aber selbst schon öfter gesagt, sie glaube, sie lerne sie in ihrem Leben nicht ordentlich; und wenn sie keine Großfürstin wäre, würde ich so frei sein, ihr vollkommen recht zu geben. Aber so — muß man sehen wie weit man es bringt.“ (An Lichtenstein, Weimar 1. November 1812.)

Es drängte Weber, aus diesen einengenden Banden loszukommen, um wieder als freier Künstler seines Weges ziehen zu können. Nachdem er noch in einem großen Hofkonzert all seine neuen Kompositionen vorgeführt, verließ er, vom Prinzen Friedrich „zum Dank für seine funkelnde Melodie“ mit einem schönen Brillanten, vom Herzog „als Honorar für Unterricht im Geiste der Musik“ mit vierzig Friedrichsdor beschenkt, am 19. Dezember nach über dreimonatlichem Aufenthalt den Gothaischen Hof und fuhr über Weimar, wo er der Großfürstin sein neues Klavierkonzert in Es, das das erste an Glanz und Virtuosität bei weitem überragt, vorspielte, nach Leipzig. Hier dirigierte er am Neujahrstage 1813 im letzten der großen Musikvorführungen (später „Gewandhauskonzerte“) die erste Aufführung seiner neuen Kantate, deren Schlußfuge lauten Jubel auslöste, und erspielte sich mit dem brillanten, hier gleichfalls zum erstenmal öffentlich erklingenden Klavierkonzert einen stürmischen Erfolg. „Das sonst nicht sehr feurige Leipziger Publikum war wirklich rein des Teufels. Besonders das Adagio und das Rondo wirkte sehr auf sie — obwohl ich für mein Teil schon besser gespielt hatte, als an diesem Abend, Daß es übrigens das s c h w e r s t e , aber auch d a n k b a r s t e Klavierkonzert ist, das je die Sonne, oder vielmehr die Lichter beschienen, ist gewiß.“ (Unveröffentlicht, an Flemming 20. 1. 13.)

Nun aber hielt ihn nichts mehr, die Wanderlust trieb ihn hinaus in die weite Welt und gaukelte ihm verführerisch jene verlockenden

Städte vor, nach denen seine Phantasie schon lange sich sehnte. Über Dresden, Prag, Wien sollte die Fahrt nach Italien und zurück durch die Schweiz und Frankreich führen. Irgendwo mußte er sich das Glück erjagen!

IM KAMPF UM LIEBE UND KUNST

Carl Marias heißes Sehnen, als freier Künstler fremde Länder zu durchstreifen, kometengleich am Kunsthimmel durch die Welt zu brausen, sollte sich, so oft er auch in seinem buntbewegten Leben einen kühnen Anlauf dazu nahm, nie erfüllen. Stets warf ihm das Schicksal schon an einer der ersten Stationen ein lockendes Trugbild in den Weg, dessen greifbaren Realitäten gegenüber seine schönen Träume jäh zerrannen. So überraschte ihn jetzt Freund Gänsbacher, als er am 12. Januar 1813 in Prag ankam, mit der Nachricht, daß der dortige Opernkapellmeister Wentzel Müller, nachdem seine Unfähigkeit das Institut von der noch von Mozart bewunderten Höhe gründlich heruntergewirtschaftet hatte, seinen Abschied genommen und „Papa“ Liebich in ihm, den der Zufall so glücklich herbeigeführt, den Retter seines Theaters erhoffe. Zunächst wies der noch ganz von seinen Reiseplänen Erfüllte ein solches Ansinnen glatt zurück, doch als er Liebich gegenüberstand, und dieser ihm durch einen verlockenden Vertrag mit 2000 Gulden, einem mit 1000 Gulden garantierten Benefiz und 2 bis 3 Monate Urlaub die selbständige Stellung eines Operndirektors anbot, kam Carl Maria in heftige Gewissensskrupel. „Ich kann mich schwer entschließen, meine Pläne nach Italien etc. fahren zu lassen, aber um die Wonne zu genießen, bald meine Schulden als braver Kerl bezahlen zu können, tue ich schon etwas!“ Schließlich siegte sein Pflichtgefühl über seine Künstlersehnsucht, er willigte, noch ganz benommen von diesen so unerwartet auf ihn eingestürmten Ereignissen, in den Vertrag.

Die ersten, denen er diese jähe Wendung seines Lebens mitteilt, waren seine Berliner „Baschkiren“. Ihnen sandte er durch Flemming folgendes Bulletin: (Prag, 20. Januar 1813; unveröffentlicht.)

„Ich werde immer nur mit den schönsten Gefühlen an die Zeit zurückdenken, die ich in Eurer Mitte verlebte, und stets wird mir auch dies das Liebste bleiben, denn Ihr habt mich verwöhnt, zu sehr verzogen, als daß ich je wieder einen Ort finden sollte, den ich meinem Berlin an die Seite setzen könnte. Die Hoffnung vielleicht einmal wieder mit Leib und Seele in Eurem Kreis zu sein, ist mein liebster Traum und ich werde nicht ruhen, bis ich früher oder später einmal ihn ausgeführt habe.

Den 19. Dez. verließ ich endlich das ruhige Gotha, ganz zufrieden mit meinem Aufenthalt, bis auf den Versuch mich verheiraten zu wollen, der mir anfangs viel Spaß machte, zuletzt aber grämlich. — Endlich reiste ich den 7 Januar von Leipzig ab, und zwar — ja es muß heraus, sonst erfahrt Ihr es doch einmal und dann wäre vollends der Teufel los mit Sticheleien etc. — ja! und zwar mit einer schönen Reisegefährtin, die man mir in Leipzig zur Spedition nach Prag übergeben hatte. Es war ein rechtes Glück, daß sie sich mir gleich in den ersten drei Minuten unausstehlich machte durch tausenderlei Fragen und Redensarten. Unter anderem sollte ich auch viel reden, ja gehorsamster Diener — —. Den 12. traf ich endlich wohlbehalten hier ein bei meinem lieben Gänsbacher, und habe nun doch jemand, dem ich von Euch sprechen kann und der so etwas versteht und mitfühlt. Der gesamte Adel und die Theaterdirektion stürzten nun mit einer grenzenlosen Wut über mich her, nannten mich den Retter ihrer Oper, kurz, ließen mir so wenig Zeit, zur Besinnung zu kommen, daß ich mich endlich breitschlagen ließ und — — mich hier auf 3 Jahre fixierte mit der unumschränktesten Herrschaft über die Oper. Ostern geht sie ganz auseinander, um selbige neu organisiert mit Anfang September wieder herzustellen. Mein Engagement ist sehr vorteilhaft. —

Gelt, das ist eine Neuigkeit, die auch überrascht? Ja, sie hat mich auch überrascht und überrascht mich noch, so oft ich dran denke. Ich kann mir mich gar nicht vorstellen als irgendwo ganz ruhig sitzend. Ich lasse mich zwar gern so von einem Monat zum anderen festhalten, aber der Gedanke, h i e r mußst du so lang bleiben, kommt mir immer noch ganz chinesisch vor. Zudem muß ich mich jetzt einrichten, ach du lieber Gott! Ich muß mich damit abgeben, Lichtputzer, Stiefelknechte etc. etc. einzukaufen, und mich um jeden Quark bekümmern. Wie mancher Seufzer fliegt da nach Berlin und denkt an die dort weilenden hilfreichen Hände. So froh wie dort, werde ich hier nie werden. Item es sei! Was der Esel sich hat aufladen lassen, muß er auch tragen. Adje all ihr schönen Träume von Italien!!“

Die Prager Oper ward nun vollständig aufgelöst, und Weber, dessen Tätigkeit offiziell am 1. April begann, dem aber Liebich, aus Freude, ihn gewonnen zu haben, sofort Gehalt zahlte, sollte den

Sommer dazu verwenden, sich in Prag einzuleben und neue Kräfte für die ganz nach seinen Plänen und Wünschen zu organisierende Operntruppe zu gewinnen. In der Prager Gesellschaft fand der junge Operndirektor durch Gänsbachers Protektor Graf Firmian überall herzliche Aufnahme, und auch beim großen Publikum führte er sich durch ein glänzend verlaufenes Konzert am 6. März vorteilhaft ein. Anfeindungen einiger verärgelter Prager Lokalgrößen nahm Carl Maria mit Gleichmut entgegen: „Ich habe meinen Feinden mein ganzes Leben lang sehr viel zu verdanken gehabt, denn sie waren mein bester Sporn.“ Seinem väterlichen Freunde Rochlitz aber, der auf die Kunde seines Prager Engagements die Besorgnis äußerte, sein Künstlertum könne sich im Tagelohn verlieren, legt er das bemerkenswerte Geständnis ab: „Nie werde ich mich herabwürdigen, ums bloße Tagelohn zu schreiben. Stets werde ich auf jede Kleinigkeit, die meinen Namen trägt, die vollendetste Sorgfalt und Feile verwenden. Ja, es ist auch ganz meiner Natur widerstrebend, etwas flüchtig und leichtsinnig hinzuwerfen. Ich habe es Ihnen schon einst mündlich, glaube ich, erzählt, wie oft ich beinahe während der Arbeit an mir irre werde, und an echter Schöpferkraft zweifle, weil nicht leicht etwas mir gut genug dünkt. Nur die spätere, erfolgreiche Wirkung und der ungeschminkte Beifall der wahren Kunstfreunde und der Enthusiasmus des Publikums bringt mich wieder zu dem nötigen Selbstvertrauen zurück. Ihnen danke ich einen großen Teil desselben, Ihr Lob und Urteil richtet mich auf und stärkt, ohne mich zu denen Übermütigen zu gesellen, deren Sie weiter in Ihrem Brief erwähnen. Nie! und ich lege dabei die Hand feierlich aufs Herz, nie! soll die Welt sich in dem Zutrauen getäuscht finden, das sie vielleicht zu mir hegt; und sollte es Ihnen jemals so scheinen, als wollte ich einstens von der einmal betretenen Bahn abweichen, wanken und nachlässig werden, so halten Sie mir diese Zeilen vor, als einen heiligen Vertrag den ich mit der Kunst geschlossen, und den ich bis zum letzten Atemzuge mit gleicher Kraft zu halten streben werde.“

Gleichzeitig übersendet er Rochlitz ein Inserat für die Musikzeitung, worin er „die Dichter Deutschlands“ auffordert, ihm Operntexte einzusenden, die er „anständig honorieren“ wolle. Er lechzte danach, eine Oper zu komponieren. Doch hatte der Aufruf nicht

den gewünschten Erfolg. Auch der von Rochlitz selbst für ihn geschriebene Text konnte ihn nicht zur Vertonung reizen, so gern er sich sonst auch dem Freunde gefällig erzeugte.

Ende März begab sich Carl Maria nach Wien, von Liebich mit unumschränkter Vollmacht ausgestattet, um sich hier neue Opern anzuhören und Künstler für Prag zu verpflichten. Kurz vor seiner Abreise traf noch ein Schreiben seiner einstigen Frankfurter Silvana, Caroline Brandt, in Prag ein, worin sie sich dem dortigen Theater anbot. So war sie, die bald in seinem Leben so bedeutungsvoll werden sollte, in der Tat die erste neue Kraft, die Weber für seine Künstlerschar gewann. In Wien traf er mit seinem verehrten Lehrer Vogler (er schloß ihn hier zum letztenmal in seine Arme) und den Freunden Bärmann und Meyerbeer zusammen. Über seine dortigen Erlebnisse berichtet er an Gänsbacher:

„Schon tausendmal habe ich das gute Wien in Grund und Boden verwünscht, ich habe so viel zu tun, zu laufen und werde überlaufen, daß ich gar nicht zu mir selbst komme und gar nichts von Wien genieße, als viel Geldausgabe. — Ich gäbe was drum, wenn ich bei Dir sein könnte und so alle Tonarten als F-dur, C-moll, D-moll etc. modulieren helfen könnte. [Das sind alles Spitznamen für Prager Mädels, mit denen die Freunde dort angebandelt!] Nimm Dich nur vor den unaufgelösten Dissonanzen in acht! — Du bist begierig auf mein Tagebuch? Ach das fällt sehr mager aus, und ich will Dir in drei Worten beinahe sagen, wie's einen Tag wie den anderen geht. Von 7 bis 11 geht es bei mir wie in einem Taubenschlage aus und ein, dann fange ich an, Visiten zu machen bis 2 Uhr (es liegt ein wahrer Fluch auf mir, ich treffe niemals jemand zu Hause), dann gehts zu Tisch bis 4 Uhr, dann wieder Visiten und dann ins Theater und Gesellschaft oder nach Hause und geschrieben. Ich finde beinahe alles unter meiner Erwartung, die großen Lichter werden so klein, wenn man sie in der Nähe sieht. Moscheles, Hummel etc. sind alles nur Sterne von braver aber gewöhnlicher Größe. Gesehen und gehört habe ich bis jetzt: d. 4. Mayseders Konzert; sehr brav, läßt aber kalt; d. 6. Titus; d. 8. „David und Goliath“, eine neue Oper von Liverati, einem Stiefelputzer Spontinis und geborenem Posaunist; d. 9. Papas Orgelkonzert, wobei Beer und ich registriert. Viel Göttliches und manches, was hätte weg-

bleiben können. 300 zahlende Zuhörer, der Beifall — so — so. Er wird noch einige geben, ist übrigens ganz der Alte; d. 10. sprach ich Theaterdirektor Palfy, der mich ungemein artig aufnahm und dem ich versprechen mußte, alles, was ich für das Theater schriebe, ihm zuerst zu schicken. D. 12. die Jahreszeiten, doch ohne großen Effekt gegangen. D. 13. Bärmanns Geburtstag. Beer und ich überraschten ihn jeder mit seinem Quintett, und wir speisten in Schönbrunn. Abends Clements Konzert. Voll, und er spielte sehr brav, alte Schule, aber sehr exakt.“

Diesen Geiger gewann sich Weber als Orchesterdirektor für Prag. Neben seinen direktorialen Geschäften bereitete er ein großes eigenes Konzert vor, das am 25. April unter Mitwirkung Bärmanns von statten ging. Doch sein Klavierspiel, namentlich die freie Phantasie, ward von der Wiener Kritik scharf angegriffen, sie stellte die Wiener Pianisten weit über ihn. Möglich, daß Carl Maria schon an der vollen Entfaltung seiner Kunst behindert war, denn ein heftiges Unwohlsein ließ ihn unmittelbar nach dem Konzert, ohne von den Freunden Abschied zu nehmen oder die Aufführung seines „Abu Hassan“, der im Theater an der Wien vorbereitet wurde, abzuwarten, nach Prag zurückeilen. Hier verfiel er in ein schweres Gallenfieber. Der Kunstmäzen, Graf Pachta, nahm sich des Erkrankten an, ließ ihn in sein fürstliches Haus überführen und ihm die liebevollste Pflege zuteil werden. Erst nach drei Wochen konnte er langsam wieder mit der Arbeit beginnen, litt aber noch Monate hindurch unter quälenden Kopfschmerzen.

Weber nahm nun die Theatergeschäfte energisch in Angriff. Er arbeitete ausführliche Dienstvorschriften für das Orchester- und Sängersonal aus. Die Aufstellung eines guten Ensembles, das die deutsche Oper im Gegensatz zu der italienischen, die sich mit einzelnen blitzenden Steinen, gleichviel in welcher Fassung, begnügen kann, unbedingt erfordert, schien ihm die erste Notwendigkeit. „Ich hielt nichts für Nebensache, denn in der Kunst gibt es keine Kleinigkeit.“ Dann entwarf er, Dirigent, Regisseur, Dekorateur alles in einer Person, bis ins kleinste Detail gefertigte Szenarien und Regiebücher der zunächst aufzuführenden Opern. Wer von den alten Leuten sich nicht bedingungslos fügen wollte, wurde auf der Stelle entlassen. „Das Orchester ist in Rebellion! Die Korrespondenz

mit allen neu zu engagierenden Mitgliedern, als Sänger und Instrumentalisten; die Organisierung aller Kontrakte, neue Gesetze fürs Orchester und Chöre, eine konfuse Bibliothek in Ordnung bringen und Katalog verfassen etc., dazu das Überlaufen von Menschen — es ist unbeschreiblich. Partituren korrigieren, dem Theatermeister Dekorationen beschreiben, den Garderobier etc. Ich sollte, um meine Gesundheit zu befestigen, nach Eger auf vier Wochen gehen und kann nicht, da der Andrang von Geschäften, die keinen Augenblick Aufschub leiden, zu groß ist. Ich stehe um 6 Uhr auf und arbeite noch oft um 12 Uhr nachts. Ich will Gott danken, wenn die Maschine nur erst im Gang ist, dann ist schon viel gewonnen.“ Mit welchem Eifer und welcher Gewissenhaftigkeit Weber seine Stellung auszufüllen strebte, geht auch daraus hervor, daß er neben all dieser Überfülle von Arbeit sich noch der Mühe unterzog, Böhmisches zu erlernen, nur um sich mit den Theaterarbeitern verständigen, vor allem um sie besser überwachen zu können.

Am 12. August konnten endlich die Proben beginnen, die Weber hier, wie einst in Breslau, nach dem gleichen gründlichen Plan von Einzelprobe bis Generalprobe durchführte, und die Eröffnungsvorstellung am 9. September 1813 mit Spontinis „Cortez“ brachte dem energischen Opernleiter, der sich ein neues Orchester, Chor und Sängersonnenspersonal in mühevoller Arbeit herangebildet, einen wohlverdienten, rauschenden Erfolg. In rascher Reihe schlossen sich Méhuls „Josef“, der „Wasserträger“, die „Vestalin“, „Faniska“ u. a. an, den schwächsten Erfolg errang bezeichnenderweise die erste deutsche Oper, Fränzels „Carlo Fioras“.

Leider hatte Carl Maria bei diesen künstlerischen Arbeiten keinen Freund zur Seite, mit dem er sich, wie das seine lebhaftige Art unbedingt verlangte, so von Herzensgrund hätte aussprechen und beraten können. Denn Gänsbacher war, dem Ruf der Heimat folgend, wieder zu seinen Tiroler Jägern eingerückt, und die Prager Gesellschaft bot ihm keine einzige Seele, „mit der er nur von gleichgültigen Lebensereignissen sprechen könnte, geschweige denn eine, die er tiefer in sein Inneres blicken lassen mochte“. „Man kann behaupten, daß hier in Prag jede Familie abgeteilt für sich lebt und nur im Kreise ihrer nächsten Berührung vegetiert. Eine Masse von Fremden, die das alles binden und löten könnte, wie z. B. in

Wien, fehlt hier auch gänzlich. Die hiesigen Großen verzehren ihr Geld in Wien, bringen dann ihre, vom dortigen Wohlleben erschlafte Gesichter auf ein paar Monate hierher, glauben sich in einem Staatsgefängnis, machen dazu passende Mienen, geben ein paarmal zu essen und flattern bei erster Gelegenheit wieder ab. Die wenigen Komponisten und Gelehrten, die hier leben, seufzen meistens unter einem Joch, welches ihnen knechtischer Sinn gegeben und den Mut genommen hat, der so schön den wahren freien Künstler bezeichnet. Mir persönlich bezeugt man zwar alle Achtung, ich habe Zutritt überall und lasse Grafen und Fürsten mich dreimal bitten, ehe ich einmal bei ihnen esse, aber was nützt das und was soll mich das ergötzen? Solange ich hier bin, habe ich erst zweimal in einem Privatklub gespielt, daraus kannst Du sehen, wie musikliebend die Leute sind“ (an Gottfr. Weber, 5. Mai 1814). Carl Maria zog sich daher immer mehr von der großen Gesellschaft zurück. „Ich bin wirklich ein lederner Kerl geworden, so recht trübe in mich hineingescheucht. Arbeiten kann ich vollends gar nichts.“ Und diese innere Einsamkeit trieb ihn immer widerstandloser in eine verhängnisvolle Leidenschaft hinein, gegen die er sich anfangs, getreu seiner Grundmelodie „Die Weiber taugen alle nichts“, erfolgreich gewehrt, die aber jetzt rettungslos über ihm zusammenschlug.

Eine der schönsten, sicherlich rassigsten Frauen Prags war damals die Schauspielerin *Therese Brunetti*. Die leuchtenden Nixenaugen dieser sinnenfrohen Wienerin hatten es Carl Maria gleich bei der ersten Begegnung angetan. Doch ganz instinktiv, wie vor einer ungewissen drohenden Gefahr, wich er der verführerisch lockenden Nähe dieses dämonischen Weibes aus. Doch sie, die Sieggewohnte, der die Männer zu Füßen lagen, hätte nicht jene sinnliche Kokette sein müssen, der der Kampf mit dem Manne Lebensnotwendigkeit bedeutet, wenn sie nicht der Widerstand dieses interessanten blassen Künstlers zum Spielenlassen all ihrer Raffinements, all ihrer Teufelskünste, die einen Mann zum Sklaven zwingen müssen, gereizt hätte. Und je verzweifelter Carl Maria sich gegen die auch in ihm auflodernde Leidenschaft zur Wehr setzte, um so kühner legte sie ihre Netze aus, stachelte durch lüsternes Locken und scheinbares Verwehren sein Blut, trieb ihn durch wohlberednetes Spiel zu rasender Eifersucht, zog einer Spinne gleich ihre Kreise um ihn

immer enger, bis er eines Tages liebestammelnd zu ihren Füßen lag. In ausgelassener Wildheit genoß sie ihren Triumph, und Carl Maria, dessen Niederlage sich nun in einem wüsten Sinnenrausch betäubte, ward eine Zeitlang das willenlose Spielzeug ihrer Laune. Die damals einunddreißigjährige üppige Rotblondine, schon in frühester Jugend ein Stern des Prager Balletts, seit fünfzehn Jahren Gattin des italienischen Tänzers Brunetti und Mutter von fünf Kindern, stand, als Weber ihren Lebensweg kreuzte, im Zenith ihres Ruhmes. Alle berückte sie auf der Bühne als neckische Liebhaberin wie im Leben durch ihre körperlichen Reize. Sie war der begehrte Mittelpunkt jener rauschenden Karnevalfeste im Theater, jener Liebichschen Bälle, die ihr Gatte arrangierte, und Weber ward bald hierbei ihr getreuer Seladon. Brunetti selbst legte dem Paar keinerlei Hindernisse in den Weg, im Gegenteil, er zog den neuen Operndirektor willig in sein Haus. Doch während Carl Marias Leidenschaft allmählich zu einer echten großen Liebe aufflammte, trieb Therese mit ihm nur ein wohlberechnetes Spiel und nutzte die Macht über ihn, die sie durch glühende Liebkosungen oder aufreizende Kälte und gespielte Eifersucht stets von neuem zu befestigen suchte, schamlos aus, indem sie ihn jedem ihrer Wünsche und Launen, und seien sie noch so kostspielig, willfährig machte. Dabei betrog sie ihn offensichtlich mit anderen reichen Kavalieren und weidete sich an den Qualen seiner Eifersucht. Bis zu welchem entwürdigenden Grade der sonst so willensstarke Mann, als Sklave seiner Sinne, diesem Dämon verfallen war, zeigen kurze Ausbrüche, die er seinem Tagebuch anvertraut, in denen zuweilen ohnmächtiger Haß gegen seine Peinigerin aufblitzt, um wenig Zeilen später für ein freundliches Lächeln ihrer wollüstigen Lippen selig Dank zu stammeln. Und wenn Carl Maria sich eines Tages auch offen selbst gesteht: „Ohne sie keine Freude! Bei ihr nur Verdruß!“ so war er doch nicht mehr Manns genug, aus eigener Kraft diese Kette zu zerreißen. Er war schon so mürbe und von ihren leichtfertigen Anschauungen angekränkelt, daß selbst sein Ehrgefühl sich nicht mehr gegen solche, seiner unwürdige Verhältnisse aufbäumte, und er auch die demütigendste Behandlung gelassen hinnahm. Nur eine äußere Gewalt konnte den Verblendeten aus diesem Taumel wecken, nur ein starkes reines Gefühl diesen Rausch verscheuchen.

Am 1. Januar 1814 debütierte die anmutige, zierliche, 1794 zu Bonn geborene Caroline Brandt als Aschenbrödel in Prag und eroberte durch ihre naive Grazie und drollige Munterkeit im Fluge die Sympathien des Publikums. Weber, der sie noch von der Frankfurter Silvana her in angenehmer Erinnerung hatte, aber im Banne Theresens für sie zunächst kaum einen Blick gehabt, kam zum erstenmal bei den Proben zu „Don Giovanni“, den er sich zu seinem Benefiz erkoren, mit ihr in nähere Berührung. Welch andere Atmosphäre wehte ihm hier entgegen! Der in schwüler Sinnenlust Entnervte atmete beglückt, wie aus einem wüsten Traum erwachend, den Hauch weiblicher Reinheit und sah plötzlich in jugendlicher Blüte und unverdorbener Gesundheit ein idealisiertes, von all den häßlichen Mängeln befreites Bild der Geliebten vor sich stehen. Die Begegnung mit Caroline hatte ihm einen tiefen und nachhaltigen Eindruck hinterlassen, ihr Zauber begann zu wirken. Zwei feindliche Mächte mußten nun in seiner Brust einen erbitterten Vernichtungskampf auskämpfen, dessen Ausgang nicht zweifelhaft sein konnte, allen Beteiligten aber noch qualvolle Stunden und Seelenleid bereiten sollte.

Die Einstudierung des „Don Giovanni“ führte zu einem vorübergehenden Zwist mit Liebich, der aus Sparsamkeitsrücksichten die Bühnenmusik gestrichen haben wollte. Doch Weber zahlte lieber die Mehrkosten aus eigener Tasche, als daß er seinem geliebten Mozart auch nur ein Haar krümmen ließ. Im übrigen hatte er an der Ausführung ehrliches Vergnügen. „Das Herz im Leib würde Dir wackeln vor Freude, wenn Du mein Orchester jetzt hörtest. Diese Kraft, Feuer und Zartheit, ich bin sehr zufrieden, und dies ist meine einzige Freude. Ich habe bei meinem Benefiz 1200 fl. eingenommen, die sogleich nach Stuttgart spaziert sind. In Jahr und Tag hoffe ich auch diese Last los zu sein und für mich zu arbeiten“ (an Gänsbacher). Weniger befriedigte ihn sein Prager Auditorium. „Der Geist des Publikums, den Sie, so treffend wahr, einen matten, unruhig ins Blaue hinaus wünschenden nennen, ist so niederschlagend für den schöpfenden Künstler, daß er ganz dem entsagt, auf selbes zu wirken und sich wieder von ihm begeistern zu lassen. Nichts erregt eigentlichen Enthusiasmus, alles kommt und geht mit Todeskälte. Der Haufe fühlt nicht als Haufe, weil er überhaupt keinen Gemeingeist besitzt, keine Geselligkeit existiert und jeder Stand, und in diesem wieder jede

Familie für sich isoliert dasteht und vegetiert. Daß ich Liebe genug zur Sache besitze, um deshalb doch meine Pflicht als Direktor im vollsten Aufwand all meiner Kräfte zu tun, trauen Sie mir wohl zu, aber der Trieb zum Arbeiten, zu schaffenden Leistungen ist so hohen Ursprungs wie die Liebe, und läßt sich eben so wenig erzwingen.“ (An Rochlitz.)

Als Therese fühlte, daß Carl Maria sich ihr zu entziehen versuchte, und mit weiblicher Witterung auch bald den richtigen Grund hierfür ausgekundschaftet hatte, nahm sie, in ihrer Eitelkeit verletzt, den Kampf auf und ließ alle Künste ihrer Koketterie spielen. Und der Sklave lag noch zu fest in ihren Banden, um frei der Stimme seines Herzens, die ihn zu reineren Gefilden zog, folgen zu können. Da knüpfte ein Zufall den neuen Bund. Caroline hatte sich bei einer Probe eine Fußverletzung zugezogen und mußte die Wohnung hüten, wo sie gemeinsam mit ihrer Mutter hauste. Weber fand nun Eingang in dieses traulich-gemütliche Heim, und diese behagliche Häuslichkeit, von Jugend auf ihm ein nur zu seltener Genuß, bezauberte ihn vollends. Er ward bei den Frauen bald willkommener täglicher Gast, und seine jäh durchbrechende heiße Liebe zu Caroline fand Erwidern. Doch auch in der Brust dieses Mädchens schlummerte ein Dämon. Ihr heftig aufwallendes, jeder Selbstbeherrschung erman gelndes Temperament stürzte sie oft mitten aus beseligenden Liebeschwüren in bange Zweifel, riß sie zu verletzenden Vorwürfen hin und ließ sie sich und den Liebsten in eifersüchtigen Qualen martern. Carl Marias noch immer andauernder Verkehr mit Therese und deren sie absichtlich provozierendes Verhalten gab dazu zunächst leider allzu reichlichen Anlaß. Als es daher wieder einmal zu einer heftigen Szene gekommen war, hielt es der haltlos zwischen diesen beiden Frauen Hin- und Herschwankende für das Geratenste, einige Wochen das Feld zu räumen, um in der Einsamkeit sich selbst wieder zu finden und seine durch all diese Erlebnisse und die Überfülle der Arbeit überreizten Nerven wieder zur Ruhe kommen zu lassen. Er trat seinen kontraktlichen Urlaub an und begab sich am 8. Juli ins Bad Liebwerda bei Friedland.

Kaum ist er dem fast hypnotischen Einfluß Thereses, deren verführerische Nähe immer wieder seine Sinne bezwungen, entrückt, so verblaßt ihr Bild, und die heiße aufrichtige Liebe zu Caroline

überwältigt ihn. Grenzenlose Sehnsucht nach dem geliebten Wesen befällt ihn, und in ehrlicher Ergriffenheit sendet er ihr täglich die glühendsten Bekenntnisse. „Welche Gewalt hast Du über mein Gemüt und über meine Gefühle. Wie glücklich, wie unendlich selig kann ich mich preisen und werde ich sein, wenn diese Stimmung, diese Gefühle und Ansichten bleibend in Dir leben werden, wie sie Dein Brief heute ausspricht. Ich zittere beinahe vor froher Überraschung und schreibe dies in einer seltsamen Trunkenheit, durch ein unerwartetes Glück erzeugt. Wie gut, wie herzlich, wie liebevoll, ganz in Liebe vertrauend sprichst Du. O könnte ich Dich an dies Herz drücken, könntest Du fühlen, wie es für Dich schlägt. Ich werde ein ganz anderer Mensch werden, mit Lust und Kraft werde ich an meine Arbeit gehen, ich werde der Welt zeigen, daß mein Mukkerl sich nicht schämen darf, mich als ihr Liebstes anzuerkennen. Ein neuer Schöpfungsgarten wird in mir aufgehen. O bleibe so!! Diesen glücklichen Wahn noch einmal schwinden zu sehen, möchte zu viel für meinen Geist und Körper sein. Aber das wird nicht geschehen, nicht wahr? Meine Lina bleibt sich nun gleich?“ (Unveröffentlicht, 26. Juli 1814.) Oder: „Du mein liebes Leben, wenn ich so in großer Menschen Menge bin, still dasitze und in Gedanken alle anwesenden weiblichen Geschöpfe mit Dir vergleiche, wie unendlich lieber wirst Du mir da immer — wie sehr fühle ich, daß Du mich recht glücklich und froh machen kannst, daß nur Du das alles in Dir vereinst, was ich wünsche, und wie sehnsuchtsvoll sehe ich dann nach Prag hinüber, und wie immer ängstlicher wird mir der Gedanke, daß Du einst verändert gegen mich sein könntest. Und doch bist Du das erste Weib, zu dem ich so viel unbedingtes Vertrauen geschöpft habe, der ich glaube, daß es mich liebt.“ (Unveröffentlicht, 5. Aug. 1814.) Doch auch brieflich kam es zeitweise zu heftigen Anklagen und Zweifeln. So mahnt Carl Maria am 13. Aug. (unveröffentlicht): „Wann wird endlich diese folternde Bitterkeit, dies ewige Mißverstehen, dies Aufsuchen der quälendsten Gefühle enden? Tausendmal habe ich mir schon vorgenommen, kein Wort mehr darüber zu sagen, weil ich es eigentlich klein von mir finde zu klagen, aber wenn ich mich so hinsetze, Dir zu schreiben, voll der reinsten besten Gefühle bin und dann Deinen Brief durchlese, dann ergreift mich, wie des heftigsten Fiebers Gewalt, diese schreckliche

Empfindung, daß Du in einer ewigen selbstgeschaffenen Unruhe recht wollüstig Dir die schmerzhaftesten Wunden reißt und darin wühlst, daß Du mir ewig mystisch gegenüberstehst, daß auch ebenso oft Dein besseres Selbst auflodert, Du dies alles einsiehst, es wieder gut machen möchtest, voll der besten Entschlüsse bist und in demselben Augenblick wieder in dies selbstmordende schwarze Brüten versinkst, aus dem heraus es nur Betrug sehen will und niemand, ja sich selbst nicht mehr traut. Oder hältst Du mich für einen so elenden Schwächling oder Narren, daß ich, hielte mich nicht freie Neigung und Willen, doch Dir Liebe heuchelte, und nun wie ein niedriger Sklave hinter dem Rücken meines Zuchtmeisters die paar Tage benutze und ins Zeug hinein lebe, weil meiner doch später wieder die Kette harrt?“

Daß Carl Maria seine Lina ehrlich liebte, daß er aber damals noch keineswegs die Absicht hatte, sie zu heiraten, sondern auch jetzt noch an der Idee des Zölibats des Künstlers festhielt, zeigt ein Brief an Gänsbacher am 15. Juli: „Du wirst es kaum glauben, wenn ich Dir sage, daß ich Prag mit schwerem Herzen verlassen habe. Doch wird sich auch schnell das Rätsel lösen, wenn Du hörst, daß ich ein recht liebes Wesen da zurückgelassen habe. Die — wenn sie nicht auch zu der durchtriebensten Rasse gehört, mich recht glücklich und froh machen könnte, denn es sieht wirklich so aus, als ob sie mich wirklich liebte. Brauchst übrigens nicht zu fürchten, daß ich deshalb blind bin, und mich meine früheren Erfahrungen nicht scheu und mißtrauisch gemacht hätten, aber werde ja nun sehen, wie das Wesen wird und ob es Probe hält, wozu meine Abwesenheit von drei Monaten keine kleine Gelegenheit zur Probe gibt. Es ist M^{lle} Caroline Brandt, die ich recht herzlich lieb habe, und von der ich täglich zu Gott bitte, daß er sie nur etwas besser als die übrigen sein lassen möchte. Was das aber für ein Fressen für Krähwinkel ist, kannst Du denken. C. 1000 mal haben sie mich schon verheiratet, aber damit ist es nichts. Du kennst meine Ansichten und Grundsätze über diesen Punkt. Es ist allerdings ein hartes Los um des Künstlers willen das Glück des Menschen opfern zu müssen. Aber es ist einmal so, nur eins kann man ganz sein, und ich hasse das Halbe.“

„Nachdem ich in Lieberweda mich gehörig innen und außen ge-

wässert hatte, so reiste ich den 31. Juli von da ab nach Berlin, wo ich den 2. August glücklich anlangte und in einen solchen Strudel von Gesellschaften und Arbeiten gezogen wurde, daß ich wahrhaft oft nicht wußte, wo mir der Kopf stund. Indessen tat mir dieser lebendige Kunstenthusiasmus und der Anteil an meinen Arbeiten sehr wohl, belebte mich von neuem mit Lust zur Arbeit und hatte dabei den wohltätigen Einfluß auf meine Gesundheit, indem ich mein Kopfweh ganz verlor, und ich mich durch und durch erfrischt fühlte.“

Berlin zeigte in jenen Tagen ein ganz verändertes Aussehen. Es glich fast einem Heerlager, und alles wetteiferte darin, den siegreichen Truppen zu huldigen. Die Rückkehr des Königs in die Stadt sollte die Festlichkeiten krönen. Die durch ganz Deutschland brandende nationale Woge der Freiheitskämpfe hatte in Berlin ihr stärkstes Echo. Kampf- und Siegeslieder, trotzig Gesänge gegen den Erbfeind weckten den Jubel des Volkes, und ein Künstler, der hier echte Töne anzuschlagen verstand, konnte über Nacht der gefeiertste Sänger seiner Nation werden. Der Heldentod Theodor Körners hatte die Aufrufe aus „Leyer und Schwert“ dem Herzen seines Volkes doppelt teuer gemacht, und die Komponisten griffen damals mit Vorliebe nach diesen Texten, ohne aber die zündende populäre Form zu treffen. Weber sah sich in diesen Taumel wie in eine fremde Welt versetzt. In dem abgelegenen, kalten Prag waren die großen Zeitgeschenisse kaum als ein schwaches Fernbeben spürbar gewesen, man war dort innerlich ganz unbeteiligt geblieben und hatte sich mit rein äußerlicher Sieges-Illumination begnügt. Auch Carl Maria hatte sich bisher gleichgültig allem Politischen ferngehalten, und außer einem noch von seinem Aufenthalt im schlesischen Carlsruhe, wo ihm die Ausschreitungen der Vandameschen Truppen tief empört, ihm eingepprägten Haß gegen die Franzosen hatten die Begriffe Vaterland und Freiheit in seiner Brust noch keinen Widerhall geweckt. Jetzt zündete auch in seinem begeisterungsfähigen Jünglingsherzen die heilige Flamme des Patriotismus. Zum erstenmal fühlte er sich bewußt als Deutscher, und ekstatisch, wie alles bei ihm durchbrach, erfüllte ihn diese ungekannte Begeisterung so ganz, daß sie sich auch in künstlerischem Enthusiasmus entladen mußte. Zunächst allerdings ließ ihn der Trubel, der ihn umbrauste, nicht zu schöpfe-

rischem Gestalten sich sammeln, doch die Saat war ausgestreut, der erste günstige Sonnenstrahl mußte sie sprießen lassen.

Seine „Baschkiren“ nahmen ihren Häuptling, der unerwartet an einem Abend der Singakademie unter sie trat, mit Jubel auf, und in dem altvertrauten Freundeskreis kehrte auch Carl Maria die Fröhlichkeit zurück. In der Gesellschaft war er bald wieder wie früher der vielbegehrteste Gast, überall mußte er sich hören lassen, und in acht Tagen spielte er hier mehr als in dem ganzen Jahr in Prag. „Und das ist mir auch recht gesund und tat not, denn ich war sehr zurückgekommen in meinem Spiel.“ Und der stete Verkehr mit geistig hochstehenden Männern der Kunst und Wissenschaften regte auch seine eigene Schaffensfreude endlich wieder an, die unter der Berufsarbeit und gleichgültigen Stumpfheit seines Prager Lebens zu verkümmern drohte. Der Dichter Brentano begeisterte ihn für die Tannhäuser-Sage, und es fehlte nicht viel, daß Weber sich über diesen dankbaren Opernstoff hergemacht hätte. Am 26. August krönte er den diesmaligen Berliner Aufenthalt mit einem laut bejubelten Konzert vor einem „höchst auserlesenen, zahlreichen und dankbaren“ Publikum. Der starke Erfolg des Abends ließ den Gedanken, Weber an des verstorbenen Himmels Stelle für die Oper zu gewinnen, festere Gestalt annehmen, und der Großkanzler Hardenberg sprach bei Beers bereits mit ihm über diesen Plan. „Hier haben viele bedeutende Leute denselben Glauben, und meinem dicken Namensvetter sitzt der Angstschweiß schon fingerdick auf der Stirn, wenn er mich nur ansieht.“ (Unveröffentlicht, an Lina 31. 8. 14.) Mit diesem hatte er bei der Absicht, seine „Silvana“ im Opernhaus zu hören, wieder üble Erfahrungen gemacht. Hier sah es überhaupt schlimm aus. Iffland lag im Sterben, sein Nachfolger war noch nicht ernannt, und alles ging drunter und drüber. „Die hiesigen Aufführungen wollen mir gar nicht recht schmecken. Der dritte Akt von „Fanchon“ ging sehr schlecht, und ich wollte nicht raten, daß bei uns solche Lücken entständen“, meldet Weber nach Prag. „Silvana“ ging schließlich am 5. September in Szene, hatte aber in ihrer verlogenen Romantik dem jetzt auf ganz andere Stimmungen eingestellten Publikum nichts mehr zu sagen und fand trotz des Komponisten eigener Leitung kaum Beifall.

Am gleichen Abend noch verließ Carl Maria Berlin, um der

dringenden Einladung des Herzogs von Gotha zu folgen. Er tat dies um so lieber, als er hoffen durfte, dort in Ruhe all das, was aufgewühlt durch die starken Erlebnisse und Eindrücke der letzten Wochen in ihm gährte, sich ausreifen zu lassen. Er sehnte sich ordentlich nach der Ruhe und Einsamkeit des Reisewagens. „Marode und müde werde ich aus diesem ewigen Strudel von Arbeit, Laufen und Ein- und Auspacken in Prag ankommen, um mich da bei neuer Arbeit auszuruhen. Welch ewiger Kreislauf von Anstrengungen und Tätigkeit ist doch mein Leben. Soll da nicht die Maschine bald zugrunde gehen? Was anderen Menschen Strapazen ist, das Reisen selbst, wird mir zur Erholung, da es die ruhigsten Augenblicke sind, wo ich mir doch selbst gehöre und die Menschen keine Präntensionen an mich machen. Der Künstler ist einmal zum Märtyrer des geselligen Lebens erkoren, und wohl dem, der seine Bestimmung erfüllt!“

Kaum rollte sein Reisewagen, geleitet von den herzlichen Abschiedswünschen der Freunde, durch die stille Nacht in Richtung Leipzig davon, da formten sich aus der auf den Einsamen einstürmenden Fülle musikalischer Gedanken jene göttlichen Lieder, die ihren Schöpfer bald zum populärsten Sänger seines Volkes machen sollten. Kaum bei dem Herzog, der nicht in Gotha, sondern auf dem in einsamer Waldespracht gelegenen Schloß Gräfentonna weilte, angekommen, schrieb er die beiden Lieder „Lützows wilde Jagd“ und „Schwertlied“ nieder. Mit diesen und den auf der Weiterreise nach Prag konzipierten und dort aufgezeichneten anderen Gesängen für Männerchor aus Körners „Leyer und Schwert“ hatte Weber den Herzschlag seiner Zeit erfüllt, es war ihm, wie keinem seiner Rivalen gelungen, das innerste Sehnen der Zeitgenossen in Tönen einzufangen und ihm eine so durchschlagende Form zu geben, daß diese Gesänge bald Allgemeingut des Volkes, Volkslieder, wurden und überall stürmischen Enthusiasmus weckten. Als Freiheitssänger hatte Weber mit seinem ersten Versuch sogleich den Sieg und sich damit Unsterblichkeit errungen.

Aus der idyllischen Ruhe Gräfentonnas schreckte ihn ein zweiter Brief „Papa“ Liebichs auf, der ihn flehentlich beschwor, nach Prag zurückzukehren, da Clement der Leitung der Oper nicht gewachsen sei und Gefahr bestehe, daß er sonst das Theater schließen müsse.

Carl Maria nahm daher von dem Herzog, der ihn wieder nach Kräften verwöhnt und beschenkt hatte, vorzeitigen Abschied, gab ein schon in Leipzig vorbereitetes Konzert auf und eilte über Altenburg, wo er am 23. September konzertierte und das Körnersche Lied „Männer und Buben“ niederschrieb, in sein freudloses Exil zurück. „Je näher ich dem großen Steinhaufen kam, je gepreßter fühlte ich meine Brust und wahrlich, meine Ahnung hatte mich nicht betrogen, denn ich war in wenig Tagen wieder ganz in der alten unglückseligen, geisttötenden Stimmung. — So nötig ich hier auch war, so hätten die vierzehn Tage keinen Unterschied gemacht, und der kläglich verzweifelnde Brief des Direktors Liebich war nichts als ein etwas stark ausgesprochener Wunsch, durch mich bald wieder eines Teils seiner Last sich enthoben zu sehen, und Dank und Notwendigkeit standen in keinem Verhältnis zu dem Opfer, das ich gebracht hatte. Item — wieder eine Lehre für die Zukunft. Traue dem Jammer eines Direktors nur halb und bleibe bis auf die letzte Minute deines Urlaubs!“

In seinem Theater fand Carl Maria ein ziemliches Chaos vor; die während seiner Abwesenheit herausgebrachten Opern waren liederlich studiert, und die Disziplin des Personals schien bedenklich ins Wanken gekommen zu sein. Mit eiserner Faust, ohne die kein Bühnenleiter jemals bestehen kann, griff er durch und hatte schon in kurzer Frist wieder den Betrieb in geregelten Bahnen. Doch trotz all solch ärgerlichem Alltagskram und vielem Verdruß, zu dem auch neue Verstimmungen mit Caroline beitrugen, fand er doch Muße und Stimmung, die auf der Reise konzipierten Lieder niederzuschreiben. Ende des Jahres war der Zyklus beendet. Eine freudige Überraschung bereitete ein Schreiben des ihm von Berlin her bekannten Grafen Brühl, der ihm mitteilte, daß er Aussicht habe, in Berlin Intendant zu werden und dann auf seine Mitarbeit hoffe. So schien sich die in Berlin schon aufgeblitzte Hoffnung diesmal verwirklichen zu wollen. Weber erklärte seine Bereitwilligkeit, einem Rufe Brühls zu folgen, aber nur, wenn er dort eine solche Stellung erhalte, die es ihm auch ermögliche, wirklich nützlich zu sein und der Kunst zu dienen. Die üblen Erfahrungen seines letzten dortigen Aufenthalts und die Kollegenschaft seines Namensvetters mahnten doch bedenklich zur Vorsicht! Künstlerische Festtage in dem Prager

Fronddienst bedeutete ihm die Einstudierung des „Fidelio“, zu dem er vierzehn Proben abhielt. Hier erst erschloß sich ihm die Gewalt des Beethovenschen Genius in seiner vollen Kraft, nachdem das Leben und eigene Erfahrung den Schleier, den ihm Voglers kleine Rivalität vor dieses Gestirn gezogen, zerrissen. Wie schämte er sich seiner unreifen Angriffe auf den damals unverstandenen Mann, in Liebe und Verehrung neigte er sich jetzt huldigend vor diesem erhabenen Geist. Das Prager Publikum allerdings, das es sich einst zum Ruhm anrechnen konnte, als erstes Mozarts Größe erkannt zu haben, blieb kühl, obwohl die Aufführung vorzüglich ging. Bitter schreibt Weber: „Sie verstehen's nicht. Man möchte des Teufels werden! Kasperle, das ist das Wahre für sie!“

Jetzt, nach den überreichen Berliner Wochen lastete die künstlerische Unfruchtbarkeit Prags und die geistlose Äußerlichkeit des gesellschaftlichen Lebens doppelt schwer auf ihm. „Ich fühle täglich und stündlich mehr, daß ich mich von den Menschen mehr und mehr entferne und es gar zu viele Hundeseelen auf der Welt gibt. Das Böhmerland ist ein wahres, geistiges Spital für mich geworden.“ Um so inniger fühlte sich Carl Maria zu Caroline hingezogen, die Sehnsucht, in ihr ein teilnehmendes, liebendes Wesen zu besitzen, sich gar in den Frieden einer traulichen Häuslichkeit zu eigenem ungestörtem Schaffen zu flüchten, schwebte ihm immer lockender vor. Doch dieser Liebesbund hatte durch Carolines Wankelmütigkeit und zaghafte Unentschlossenheit, die sie hinderte, sich dem wahrhaft geliebten Manne ganz hinzugeben, andererseits aber es nicht über sich gewann, ihm die Freiheit zu lassen, und ihn ständig durch Eifersucht und Vorwürfe marterte, etwas qualvoll Aufreibendes. „Ich lebe wie ein Betrunkener, der auf einer dünnen Eistrinde fröhlich tanzt und sich trotz seiner besseren Überzeugung gern überreden möchte, das sei ein fester, sicherer Boden. Ich liebe sie von Herzen und, ist es bei ihr keine Wahrheit, so ist hiermit der Schlußakkord für mein übriges Leben erklingen. Ich werde leben, vielleicht sogar heiraten — glauben — lieben — nie mehr!“

Um diesem unerträglichen Zustand ein Ende zu machen, hielt Carl Maria am 15. Januar 1815 in aller Form um ihre Hand an, doch er stellte die durch seine Bühnenerfahrungen berechnete Bedingung, daß Lina als sein Weib dem Theater entsage. „Mein Weib muß mir

gehören, nicht der Welt, ich muß sie ernähren, ohne Nahrungsorgen. Kein Teufel von einer Mutter usw. darf dazwischen stehen.“ Diese Forderung des Geliebten stieß bei den beiden Frauen auf scharfen Widerstand. Weber schien ihnen damals zwar ein hoffnungsvoller Komponist, dessen Zukunft aber noch gänzlich ungewiß war. Außerdem besaß er kein Vermögen, im Gegenteil noch Schulden, und seine seitherige unstete Lebensart bot zu wenig Sicherheiten. Es schien namentlich der Mutter ein tolles Begehren von einem solchen Manne, zu verlangen, daß eine allgemein beliebte Künstlerin, der Liebling des Prager Publikums, die vor einer glänzenden Bühnenlaufbahn stand und die, wollte sie schon dem Theater entsagen, eine ganz andere Partie machen konnte als diesen schwächlichen Kapellmeister, dessen Gage noch nicht einmal der ihrigen gleichkam. Die Antwort war daher eine ausweichende, Lina bat sich Bedenkzeit aus. Als Carl Maria daraufhin, um diese nutzlose Quälerei zu enden, Prag verlassen wollte, nahm sie ihm, da sie doch wieder nicht ohne ihn leben konnte, das heilige Versprechen ab, in ihrer Nähe auszuharren. Eine tiefe Depression befiel ihn. „Ich bin sehr finster und in mich zurückgezogen worden. Das erste einzige Wesen, das ich liebte, hat sich von mir losgerissen. Sie hatte nicht den Mut, mich rücksichtslos zu lieben, ich nicht den Mut, sie und mich durch eine unvorsichtige Heirat ohne sicheres Brot unglücklich nach den ersten Flitterwochen zu machen. Von neuem stehe ich also mit einem Herzen voll Liebe allein da, werfe mich ganz der Kunst in die Arme, will bloß ihr leben und muß somit allem Lebensglück als Mensch entsagen.“

In solcher Stimmung konzipierte er sein großes f-moll-Klavierkonzert. „Da aber die Moll-Konzerte ohne bestimmte erweckende Idee beim Publikum selten wirken“, gesteht er Rochlitz, „so hat sich so ganz seltsam in mir unwillkürlich dem Ganzen eine Art Geschichte untergeschoben, nach deren Faden die Stücke sich reihen und ihren Charakter erhalten, und zwar detailliert und gleichsam dramatisch, daß ich mich genötigt sehen werde, ihnen folgenden Titel zu geben: Allegro — Trennung; Adagio — Klage; Finale — höchster Schmerz, Trost, Wiedersehen, Jubel. Da ich alle betitelten Tonbilder sehr hasse, so wird es mir höllisch sauer, mich selbst an diese Idee zu gewöhnen, und doch drängt sie sich mir unwider-

stehlich immer wieder auf und will mich von ihrer Wirksamkeit überzeugen.“ (14. März 1815.)

Da kam im Frühjahr 1815 eine junge Schauspielerin nach Prag: Christine Böhler, deren sonniges Wesen und harmlose Ausgelassenheit die ihr im Grunde so verwandte, aber damals zum Trübsinn neigende, haltlos den extremsten Gemütsstimmungen preisgegebene Natur Carl Marias stark anzog. Man sah ihn häufig in ihrer Gesellschaft, sein von Liebesqual und Zweifeln zermartertes Herz suchte an ihrem Frohsinn und ihrer natürlichen, durch keinerlei krankhafte Skrupel getrübteten Heiterkeit Genesung. Die Kunde hiervon steigerte jedoch Linas Eifersucht zur Raserei, es kam zu entsetzlichen Auftritten, und da sie ihm eines Tages erklärte, daß sie diesen Zustand nicht mehr länger ertragen könne und einer von ihnen beiden Prag verlassen müsse, so entschloß sich Carl Maria ohne langes Besinnen, sofort seinen Urlaub anzutreten und auf einer Kunstreise Ruhe und Selbstbeherrschung wiederzugewinnen. „Diese ewigen Zweifel, obwohl ich sie ihr nicht verargen kann, machen nicht den besten Eindruck auf mich, und doch liebe ich sie zu sehr, um ihr wehe tun zu können, ja auch ich würde keinen frohen Augenblick mehr leben! Ich stelle also alles der Zeit und dem Schicksale anheim.“

Da das von den Kriegseignissen am wenigsten berührte Süddeutschland am günstigsten erschien, wandte sich Weber zunächst nach München und stieg, dort freudigst aufgenommen, am 18. Juni bei Freund Bärmann ab. Doch die Trennung von der Geliebten lastete schwer auf seinem Gemüt. Hatte er im Innersten gehofft, in der Fremde sich selbst wieder finden, dieser qualvollen Leidenschaft, die ihn der Liebe süß-bittere Qual bis zur Erschlaffung auskosten ließ, Herr werden und diese entnervende Fessel sprengen zu können, so mußte er bald gewahren, daß, je weiter ihn die Pferde von dannen führten, desto beklemmender die Sehnsucht sein Herz zusammenkrampfte. Nur ein Gedanke, ein banges Fragen bohrte sich unentrinnbar in sein Hirn: „Hat Lina geschrieben, wie hat sie geschrieben? Ist sie gesund, ruhig — — gedenkt sie mit einer ruhig-liebvollen Stimmung an ihren Carl und seine Liebe, oder haben schon wieder die vielen Freunde und eigene Quälsucht sie gepeinigt?“ Sie hatte nicht geschrieben! Und als anderen Tages unerwartet doch

noch der so heiß ersehnte Brief eintraf, ließ er nur allzu deutlich die durch böse Einflüsterungen und eigenes Mißtrauen stets wieder qualvoll aufflammenden Zweifel an seiner Liebe durchblicken. Tief niedergedrückt ruft er der Unseligen zu: „Mit Schrecken sehe ich, daß Du ganz wieder auf demselben Wege wie voriges Jahr bist. Du verschwärmst Dich in Dich und suchst eine Größe darin, auch einen Dir nicht würdigen Gegenstand treu zu lieben. Die Trennung von Dir hat einen ewigen Schmerz über mein Leben ausgegossen, der doppelt groß ist, da ich sehe, daß mein Umgang, meine Vorstellungen usw., alles nicht imstande waren, Dich zu einer festeren Selbständigkeit, zu einem Festhalten Deiner Überzeugung zu bringen. Die flüchtig hingeworfene Äußerung oder Witze der elendesten Menschen sind imstande, alles was jahrelange Liebe und Einsicht aufstellten, umzublasen. Du unglückliches Gemüt, wann wirst Du aufhören, Dich und alles was Dich liebt, dadurch zu quälen? Dieselben Versuche derselben Menschen sind immer an mir gescheitert, mich konnte nichts in meinem Glauben an Dich wankend machen. Geliebte, teure Lina, suche Ruhe, aber suche sie nicht darin, den Geliebten zu verkleinern und Dich dadurch zu heben. Gott schenke Dir Kraft und ruhige Einsicht.“ (Unveröffentlicht, 19. Juni 1815.)

Bärmann und die anderen Freunde, die ihm in alter Herzlichkeit entgegenkamen, bemühten sich, den Schwermütigen aufzuheitern und zu künstlerischem Schaffen anzuspornen. Ein günstiger Zufall kam ihnen dabei zu Hilfe. Die Kunde von der glorreichen Schlacht bei Waterloo versetzte ganz München in einen Freudentaumel, und die glanzvollen Siegesfeiern ließen auch in Carl Marias Brust, in der schon einmal in den populären Liedern aus „Leyer und Schwert“ die Stimme des Volkes ein begeistertes Echo geweckt, den furor teutonicus erneut aufflammen. Ihm schwebte in unbestimmten Umrissen eine große Siegeskantate vor, und es fügte sich glücklich, daß der Schauspieler und Dichter Wohlbrück, dem er auf dem Heimweg von dem feierlichen Tedeum diesen Plan entwickelte, sich an seinen Phantasien entzündete und bereit erklärte, ihm den gewünschten Text zu liefern. Doch die Ausführung verzögerte sich noch mehrere Wochen. Carl Maria bereitete inzwischen sein öffentliches Konzert vor, spielte wiederholt bei Hof und in der Münchener Gesellschaft und feierte am 2. August im Theater als Klavierspieler und Kom-

ponist einen großen Erfolg. Namentlich drei Lieder aus „Leyer und Schwert“ weckten stürmische Begeisterung. Nach einem Abstecher nach Augsburg, wo ein Oheim Bärmanns ihnen ein gemeinsames Konzert vorbereitet hatte, erhielt Weber endlich von Wohlbrück den sehnlichst gewünschten Kantatentext „Kampf und Sieg“. „Ich wollte eigentlich weiter reisen, als eine große Idee mich packte, der zuliebe ich meine weitere Reise aufgab, und sogleich zu arbeiten anfang, ich schreibe nämlich eine Kantate zur Feier der Schlacht bei Belle-Alliance, ein treffliches Gedicht von Wohlbrück. Ich schicke dann die Partitur an alle Souveräne. Der hiesige englische Gesandte schickt sie an den Prinzregenten und besorgt eine Übersetzung ins Englische. Du kannst denken, wie sehr mich eine solche Arbeit, die meinen Ruf in der Welt begründen kann, Tag und Nacht beschäftigt, und — G o t t s e i D a n k!! seit den wenigen Tagen, die ich daran denke, fühle ich das Wiederkehren meiner Kraft und daß ich der Welt noch etwas nützen kann.“ (An Gottfried Weber.)

Doch er hatte zu früh frohlockt! Den mühsam aus seiner tiefen Gemütsdepression Aufgerüttelten, kaum zu neuem Lebensmut und Schaffensfreude Genesenen traf ein vernichtender Schlag. In Caroline, deren Briefe während der ganzen Wochen schmerzliche innere Kämpfe hatten ahnen lassen und zwischen glühenden Liebesbeteuerungen und kleinmütigen Zweifeln und Vorwürfen hin- und herschwankten, war unter dem Einfluß ihrer Mutter und klatschfreudiger Gefährtinnen der Entschluß gereift, ihre Verbindung mit Carl Maria zu lösen. Sie glaubte die Überzeugung gewonnen zu haben, daß eine dauernde Verbindung für beide nicht segensreich sich gestalten könne, und wollte um einer so unsicheren Zukunft willen nicht ihre vielverheißende künstlerische Laufbahn aufgeben. Andererseits schien ihr die Rücksicht auf die öffentliche Meinung der Prager, die schon lange darüber zu tuscheln hatten, zu gebieten, den Verkehr mit dem trotz alledem ihr nicht gleichgültigen Mann auf freundschaftliche Begegnungen an drittem Ort zu beschränken. Nachdem Caroline lange nicht den Mut gefunden, ihrem Carl diese schmerzliche Erkenntnis zu gestehen, rang ihr der immer näher rückende Termin seiner Rückkehr nun dieses Geständnis ab. Carl Maria brach völlig zusammen. Gänzlich apathisch fügte er sich willenlos seiner grausamen Herrin. „Also unter Fremden soll ich zuerst Dich wiedersehen? Werde ich

das ertragen können? Schwerlich — doch wie Du willst. Welche Art und Weise das wenigst schmerzliche für Dich hat. Aber ich bitte Dich, befiehl mir, zwing mich, halbe Äußerung wird meine Liebe sich zugunsten auslegen und ihrem Drange folgen. Dich bloß als meine Freundin anzusehen, wird mir ewig unmöglich sein. Ewig wirst Du vor meiner Seele stehen als der schönste Teil meines Lebens, der alle meine Freuden umfaßte und dessen beraubt ich still und einsam stehe, nichts hoffend, nichts mehr fürchtend. Du erfindest Dir manchmal Dinge, die ich soll gesagt haben. Nie habe ich in bezug auf die Brunetti gesagt, jede Leidenschaft steigt bis auf den höchsten Punkt, dann muß sie schwinden. Obwohl dieser Satz mit Einschränkungen wahr ist, so konnte er doch durchaus nicht auf mich in Rücksicht der Brunetti passen. Ja, um jemand zu hassen, muß man recht geliebt haben — mir ist die Brunetti unendlich gleichgültig. Die höchste Liebe aber ist gewiß auch höchst weich und gut. Du könntest mir tun, was Du wolltest, mein Schmerz würde mich nur noch mehr von allem Glauben an die Menschen losreißen, aber hassen könnte ich Dich nie.“ (Unveröffentlicht.)

Wie ein Ertrinkender klammert er sich an jedes Truggebilde, das ihm noch eine schöne Hoffnung vorgaukelt. Aus der Ferne darf er Lina noch die Seine nennen, ihr glühende Liebesgeständnisse zuflüstern, erst die Rückkehr in das jetzt doppelt verhaßte Prag wird jäh das holde Traumbild zerstören, ihm die unerbittliche Wahrheit grausam enthüllen. „Mit Schrecken sehe ich die langsam rückende Zeit doch oft wieder Riesenschritte machen. Jeder Tag entfernt Dich mehr von mir, und ich habe eine so gefällig peinigende Phantasie — — wenn ich nach Hause in mein stilles Stübchen komme, so malt sich mir Dein Bild, wie Du mir oft so froh und heiter auf den Zehen entgegenkamst, voll des unendlichen Liebreizes, wenn Du nach Tisch Dich an mich kuscheltest, so herzinnig gut. — Wie furchtbar öde und tot wird alles künftig in Prag um mich sein. Das letzte Band, die innige Sprache meines Herzens zu Dir auf dem Papier, wo ich Dich noch mein nennen darf, wird bald zu Ende sein. Und die Mauern, denen ich so oft mein Glück vertraute, jede Stelle meines öden Zimmers wird mich bitter und qualvoll an meinen Verlust erinnern. Diese freundlichen Zimmer werden die Kerker werden, in denen ich als Sklave der Arbeit verbrüten werde. O meine teure Lina, wie

manche Träne wird meinen Kasten netzen, welche unvergeßlich schönen, welche schrecklichen Erinnerungen werden sich in diesem Zimmer mir erneuern. Muß nicht die Wiederkehr der Tage, die jedem anderen Menschen festlich, mir herzerreißend sein?“ — —

„Du wünschst mich bloß als Mann ohne allen Prunk des Talents Dir gegenüberstehen? Dann wärest Du glücklich? Sollte ich nicht mit größerem Recht das von Dir wünschen können? Der Mann gehört der Welt, das Weib dem Hause. Gehören sie beide der Welt, so verlieren sie sich in ihr und keiner findet einen Zufluchtsort von ihren Stürmen bei dem anderen. — — Auch musikalische Ideen sammeln sich nach und nach zusammen und lassen mich zuweilen noch für die nicht g ä n z l i c h e Erstorbenheit meines Schöpfungsvermögens hoffen. Aber trüb und beflort ist der Geist, der aus all dem spricht, und ich hindere ihn nicht. Er ist mir lieb, und auch die Welt mag ihn fühlen und ahnen, wie gedrückt meine Seele von dieser Zeit an war, und daß selbst ihre höchste Erhebung dies Gepräge trägt. Wie mir der Stempel einer vorzüglichen Gabe aufgedrückt war, ward es zugleich der Fluch, ewig allein zu stehen, mit meinem Herzblut andere zu erquicken und darüber endlich zugrunde zu gehen.“ (Unveröffentlicht, August 1815.)

Je näher die Stunde des Wiedersehens heranrückt, desto verzweifelter übermannt ihn der Schmerz, und ehe Carl Maria den Reisewagen besteigt, der ihn in die Prager Hölle zurückbringen soll, nimmt er gleich einem Sterbenden Abschied von Erdenglück und Liebeswonne und fleht den Segen des Himmels auf das ihm noch immer teuerste, aber nun für immer verlorene Gut herab. Mit zitternder Hand sendet er der Unvergeßlichen sein heiliges Vermächtnis:

„Den 31. August 1815, nachts 2 Uhr.

Meine teure, geliebte, unvergeßliche Lina!

Müde und ermattet von der Last der Arbeit, die mich zwingt, die Nächte zu Hilfe zu nehmen, und niedergedrückt von tiefer schmerzlicher Empfindung, ergreife ich die Feder, um Dir zum letzten Male mein Gute Nacht! aus weiter Ferne zuzurufen, das Du vielleicht wenige Stunden vor meiner Ankunft in Prag erst erhältst. Es ist

nicht jener tobende, gewaltsam zerfleischende Schmerz, wie den 7. Juni abends [der Tag der Trennung], aber desto tiefer, inniger und sicherer verzehrend — nagt dies Gefühl an mir. Aber nein! Heute soll keine trübe Erinnerung, keine bittere Ahnung der Zukunft Dich kränken. Dieser Abschied soll freundlich wie ein guter Engel, der zu Gott um Dein Wohl fleht, Dich umschweben. Mit Wonnegefühlen zaubere ich mir die seligen Stunden zurück, die ich durch Deine Liebe genoß, wo kein feindseliger Dämon sich zwischen uns drängte, Du alle Deine unendliche Lieblichkeit, jenes entzückende kindlichfrohe Wesen entfaltetest und mein Ernst dem Vollgefühl einer glühend erwiderten Liebe wich, und ich ahndete, daß nur solche Augenblicke das Höchste im Leben sind, daß sie festzuhalten nur wenigen vergönnt ist, und daß ein solches Übermaß des Glückes — könnte es dauernd sein — töten muß. Unvergeßlich und ewig teuer wird mir Deine Sorgfalt für mich sein, stets sehe ich Dich mir entgegenschweben, wenn ich der Last des Tages entronnen war. Mit tränend frohen Augen kann ich mich unserer, wahrhaft oft Kinder ähnlichen Possen und Scherze erinnern. Ja, geliebte Lina, nichts soll mir diese schönste, seligste Zeit der Vergangenheit verbittern, und sollten mich einst die Folgen davon ganz zusammendrücken, so sollen sie mir doch als lichte Sterne noch leuchten, und gerne will ich mich des entschwundenen schönen Lichts dankbar erinnern und erfreuen.

Höre die Stimme eines Sterbenden. Sei gut! sei brav! sei offen! Sollte jemals ein Wesen wieder Deine Achtung oder gar Liebe gewinnen können, zeige Dich ihm offen, wahr und unverhohlen. Du kannst nur dadurch gewinnen, und reines Vertrauen knüpft unauflösliche Bande, da das Gegenteil ein ewig schleichender Teufel ist, der alle Fäden nach und nach zu zerknittern und wenigstens ungleich und rauh zu machen sucht. Sei nichts halb, und die Achtung der Welt wird Dir immer bleiben. Zürne nicht, geliebte teure Lina, wenn ich noch einmal diese oft wiederholten Dinge Dir sage. Glaube, sie kommen aus dem reinsten Herzen, das keinen anderen Wunsch als Dein Wohl kennt. Wenn einst recht lange die Zeiten der Leidenschaft ganz vorüber sein werden, wenn Du recht ruhig und unparteiisch auf unser Verhältnis zurückblickst, und meine Liebe und mein Tun und Lassen offen vor Deinen Blicken liegen, dann wirst

auch Du aus voller Überzeugung sagen: Das war doch ein treues Herz. Hier wohnte wahre, reine Liebe für mich — und achtend wenigstens wirst Du meiner gedenken.

O mein ewig teures, unvergeßliches liebes Leben, habe Dank für so manche schöne Rose, die Du in mein Leben geflochten, für Deine innige Liebe, für Deinen Schmerz. Verzeihe dem Übermaß meiner Liebe, wenn sie oft zu heftig Dich ergriff, oft bitter und hart die Wunden noch mehr zerriß, die sie hätte sanft und duldend heilen sollen. Vergib allen Kummer, den ich über Dich gebracht habe, und der mich so unendlich schwer drückt, obwohl ich bei Gott das Bewußtsein habe, nicht ein Stäubchen davon mit Willen, oder irgendeine zweideutige Handlungsweise, erregt zu haben. Grolle mir nicht um das schöne Dir gestohlene Jahr Deines Lebens, ich wollte Dir gern zehn der meinigen dafür geben, könnte ich Dir es zurückerkaufen. Laß mich Dich noch einmal in Gedanken, die ich aussprechen noch darf, aufs Innigste und Heißeste an diese Brust drücken, an dieses treue Herz, das nur Dich denkt, nur Dich dachte und ewig denken wird. Sei heiter, sei froh, und bist Du dies einst, so gedenke in glücklichen Stunden Deines armen Carl, der unveränderlich bis zum letzten Hauche Dich liebte, und in dem Du unvergeßlich leben wirst, bis einst die Zeit und sein Gefühl ihn reif gemacht haben, hinüber zu gehen. Leb wohl! recht wohl! recht glücklich! gute Nacht! gute, gute Nacht!!“ —

Am Abend des 7. September in Prag eintreffend, eilte Carl Maria sofort in das Theater. Auf der Bühne steht Caroline in ihrer Glanzrolle Aschenbrödel. Welcher Sturm von Gefühlen bricht über ihn herein! Kaum der Tränen mächtig, stürzt er davon und weint an der Brust des treuen Gänsbacher, den sein guter Stern gerade in jenen Tagen nach Prag geführt, seinen wilden Schmerz aus. Der Trost des Freundes läßt ihn langsam die Fassung wiedergewinnen. Die Krisis ist überwunden. Er reißt sich gewaltsam zusammen, erscheint äußerlich ruhig und gefaßt, ja, er kann selbst Caroline im Theater oder in Gesellschaft scheinbar unbefangen gegenüberreten. Doch sein Herz verblutet, sein Gefühl ist erstarrt. Im Übermaß der Arbeit erstickt er jede schwächliche Regung. „Du tust mir sehr Unrecht, wenn Du mich zum Schwächling herabgesunken glaubst“, schreibt er an Gottfried. „Wer imstande ist, im Glück der Liebe,

bloß weil er einsieht, daß es nicht ganz ihm gehören könne, und er dadurch für alles übrige verloren ginge — sich loszureißen und das Glück des Lebens seiner Überzeugung zu opfern, der ist wohl noch ein Mann. Daß aber die Wunde nicht schmerzen soll, ist zu viel verlangt, und wenn ich auch imstande bin, mich vom Schmerz nicht ganz für alles andere vernichten zu lassen, so kann ich mir doch sein Dasein nicht wegräsonnieren. Zudem denke Dir die unglücklichen Verhältnisse, die mich zwingen, Lina täglich zu sehen. — Ich arbeite viel und angestrengt, ich suche alle literarischen Verbindungen hervor, kurz, ich will, da ich mich ganz der Kunst opfere, nun auch mit vollen Kräften ihr dienen.“

Im Theater, in dem während seiner Abwesenheit wieder die übliche Schlamperei eingerissen, griff Weber energisch durch und brachte als erstes neues Werk, da er das Repertoire der deutschen Opernbühnen mit fremden Erzeugnissen überschwemmt sah, die man kritiklos vergötterte, während man an den wenigen deutschen so lange herumkittelte und nörgelte, bis sie dem Publikum verleidet waren, seines Jugendfreundes Meyerbeer Frühwerk „Alim elek“ heraus. Da er aber nur zu genau wußte, daß alles Eintreten für unbekannte deutsche Werke bei dem irgeleiteten Geschmack von Publikum und Kritik aussichtslos bleiben mußte, so beschloß er, in „dramatisch-musikalischen Notizen“, die er jedem neuen Werk in der K. K. privilegierten Prager Zeitung künftighin vorausschickte, das Publikum über Wert und Bedeutung aufzuklären und den Geschmack auf diese Weise für ernstere Kunst heranzubilden. „Dies Unternehmen hat viele Krittler und eselhafte Meinungen erzeugt, aber doch seine Nutzbarkeit bewährt, und ich setze es seitdem bei jeder neuen Oper fort. Freilich eine Arbeit mehr, aber für das Gute zu wirken ist ja mein Zweck. Ich will wenigstens mit der Beruhigung von meinem jetzigen Kampfplatze abtreten, nichts unversucht gelassen zu haben, was in meinen Kräften stand.“ Sogar das Konzertreferat übernahm er für die gleiche Zeitung und suchte auch auf diesem Wege (im ganzen schrieb er 24 längere Kritiken) für das Echte in der Kunst eine Lanze zu brechen und das Publikum aufzurütteln. Für das eigene Schaffen blieb bei all diesen Arbeiten wenig Muße, und die innere Zerrissenheit seines Gemüts ließ ihn dafür nicht die nötige ruhige Sammlung finden. „Meine Kantate

geht einen wahren Schneekengang.“ Da bricht plötzlich die Sonne durch das finstere Gewölk. In Caroline flammt, als sie sah, wie der noch immer geliebte Mann so tapfer rang und in selbstloser Ent-sagung, seinem Gelöbniß treu, nur um ihr Wohl und Willen besorgt war, die alte Leidenschaft mit unwiderstehlicher Gewalt auf, die Liebe triumphiert über all die kalt-nüchternen Gegen Gründe des Verstandes, die Warnungen der Mutter und die Rücksichten auf die Stimme der Welt. Jubelnd stürzt sie in des Geliebten Arme, und süße Liebeswonnen löschen bei beiden die bitteren Qualen einsamer schmerzlicher Wochen aus.

Wie mit einem Zauberschlag sind alle Hemmungen, die Carl Marias Genius gelähmt, hinweggescheucht. In wenig Tagen ist die Kantate, zu der er sich seit Monaten mit Unlust zu zwingen suchte, niedergeschrieben und kann noch sein auf den 22. Dezember ange-setztes Benefizkonzert krönen. Die Aufführung, zu der sich alle Mitglieder des Theaters ihrem verehrten Direktor bereitwilligst zur Verfügung stellten, riß selbst die kühlen Prager zur Begeisterung hin. In Abweichung von dem üblichen Kantatenschema hatte Weber auf die Arienform verzichtet und ein gewaltiges dramatisches Ton-gemälde geschaffen, das ohne in naturalistischen Schlachtenlärm zu verfallen, in wohl abgewogener Steigerung die Gefühle der menschlichen Natur bei diesem verzweifelten Ringen schildert, dabei die einzelnen Volksstämme durch allgemein bekannte nationale Melodien scharf charakterisiert und in eine jubelnde Schluß-Fuge ausklingt. War auch die Augenblickswirkung der Kantate auf das Publikum eine überraschend tiefe, so hatte Weber doch selbst bei dieser Ge-legenheit die jedes höhere Streben lähmende Gleichgültigkeit der Prager wieder erleben müssen. Das Konzert war so schlecht be-sucht, daß nicht einmal die ihm vertraglich garantierte Einnahme von 1000 Gulden zusammenkam.

Sein schon lang gehegter Entschluß, Prag mit Ablauf seines Kontraktes zu verlassen, ward daher noch bestärkt, zumal Direktor Liebich ihm kurz zuvor ein Mahnschreiben des städtischen Theater-ausschusses übergeben hatte, in dem gegen den Tiefstand der Oper Verwahrung eingelegt wurde. In einem von ehrlicher Empörung ge-tragenen langen Exposé weist Weber diese ganz ungerechtfertigten Vorwürfe zurück und legt Rechenschaft über seine Direktionsführung

der Oper. „Darauf erfolgte nichts mehr als mündliche Entschuldigungen usw., ich sei ja gar nicht gemeint gewesen usw. Ist es nicht unendlich kränkend, an einem Orte, wo man alles getan hat, Zeit, Kopf und Gesundheit opferte, alles so verkannt zu sehen, ja noch Vorwürfe zu bekommen? Dies besiegelte noch meinen Entschluß, Prag auf jeden Fall zu verlassen“ (an Gänsbacher 13. Nov. 1815). Sein Eifer für das ihm anvertraute Institut ward hierdurch keineswegs berührt, im Gegenteil! Das Frühjahr 1816 sieht ihn im Einstudieren immer neuer Opern und Singspiele rastlos tätig. Befriedigung konnte er allerdings bei der Zwecklosigkeit all seiner Mühe und Arbeit nicht gewinnen. „Übrigens bin ich der alte, ochse am Pfluge des lieben Publikums, dresche viel Stroh, wische mir den Staub aus den Augen und fange immer wieder von vorn an. Zu arbeiten für mich und die Welt habe ich weder Zeit noch Lust. Nur besondere Veranlassungen können mich manchmal zu etwas bringen, und das ist kein Wunder bei den vielen geistabspannenden Dienstgeschäften, wo man sich im Eifer und Antreiben so vieler kalter Seelen um allen geist- und lebensprühenden Stoff bringt, indem man ihn ihnen einzuhauchen sucht. So ist mein Leben! Sie haben wohl recht, daß es ein ärgerlich Ding um einen Direktor ist, und ich denke es dem guten Grafen Brühl gar nicht, wenn er grämlich wird — wahrhaftig, ich bin es auch tüchtig geworden und habe alle Not, das Schönere, Idealische der Kunst emporzuhalten in mir über diesem Meere von Künstler-Erbärmlichkeit.“ (Unveröffentlicht, an Amalie Seebald, 4. Febr. 1816.)

Zu Ostern 1816 kündigte Weber mit nachstehendem (unveröffentlichten) Schreiben an Liebich in aller Form seinen Prager Vertrag, der am 1. Oktober ablief:

„Prag, 14. April 1816.

Wohlgeborener Herr Direktor, geehrtester Freund!

Mit schwerem Herzen ergreife ich die Feder, um Ihnen schriftlich eine Erklärung zu wiederholen, bei deren früherem Aussprechen ich zu meiner großen Beruhigung und Freude zum erstenmal gesehen habe, daß sie auch Ihnen nicht gleichgültig ist, und daß Sie mit

meinem Eifer für das Ganze und meiner Liebe zur Sache zufrieden waren. In Hinsicht der Gründe, die mich bestimmen, unsere Verbindung mit Ablauf meines Kontraktes Ende September, den ich hiermit dem Artikel 15 desselben gemäß aufkündige, für aufgehoben anzusehen, beziehe ich mich teils auf mein Schreiben vom 14. Nov., teils bemerke ich Ihnen noch folgendes Hauptsächliche:

Bei einer Kunstanstalt wie der hiesigen, mit beschränktem Personal und viel nach Neuem verlangendem Publikum, ist eine unausgesetzte, angestrengte Tätigkeit nötig, die mit so ganzer Seele vollbracht, wie ich es gewohnt bin, meine Gesundheit nicht länger aushalten kann, indem ich jetzt schon die nachteiligsten Folgen empfinde. Zweitens fordert eben diese Tätigkeit einen Zeitaufwand und gänzlichliches Widmen aller Kräfte auf eine so umfassende Weise, daß durchaus keine andere geistig produzierende Beschäftigung mit Erfolg daneben bestehen kann, da die abspannenden und geisttötenden Beschäftigungen bei den täglichen Proben wohl schwerlich in einigen Stunden darauf der Phantasie einen neuen Aufschwung erlauben. Da mir nun der Punkt in der Kunst höher zu stehen scheint, als Komponist für die ganze Welt zu wirken und zu schaffen, als als Direktor für das Vergnügen eines einzelnen Publikums zu sorgen, so muß ich die Jahre, in denen ich noch Kraft fühle, nicht ungenützt verstreichen lassen.

Meinem Nachfolger glaube ich ein wohlorganisiertes Ganzes in einem solchen Zustande zu übergeben, daß er mit einem Blick den Geschäftsgang, die Verhältnisse aller einzelnen Teile und die vorhandenen Mittel klar übersehen kann, ohne einen chaotischen Wirrwarr zu lösen, noch sich Jahre lang durch die Erfahrung erst belehren lassen zu dürfen. Von mir verfaßte Bücher, Notizen und Verzeichnisse werden dies bei meinem Abgang beweisen. Zu diesem Ende habe ich auch noch ein vollständiges Register aller vorhandenen Musikalien aufgenommen und nach den verschiedenen Beziehungen des Gebrauchs geordnet. Somit glaube ich alle Teile unseres Vertrags gewissenhaft, soweit in meinen Kräften lag, erfüllt zu haben. Dabei kann ich nicht umhin, zu bemerken, daß die kleine Aufmerksamkeit mich herzlich gefreut haben würde, wenn Sie bei meinem letzten Benefiz sich hätten erinnern wollen, daß es mit 1000 fl. garantiert war. Sie kennen mich zu gut, um zu wissen, daß ich nie

fordere, Sie gewiß nie mit Bitten für mich belästigt habe, und es ist auch nun davon keine Rede mehr, aber rechnen Sie es meinetwegen einer von jenen Schwachheiten zu, deren jeder Mensch hat, daß ich eine solche Aufmerksamkeit hoffte. Sowie ich nicht leugne, daß es mir wehethut, daß bei einer Wiederbesetzung meines Platzes Sie sich nicht des wohlgemeinten Rates bedienen wollen, der doch gewiß nur immer Ihr Bestes vor Augen hatte. Ist denn mein Abgang ein Resultat der Feindseligkeit, soll ich die Anstalt, die ich gepflegt, gern in schlechten Händen sehen oder gar meinen Nachfolger anfeinden — oder habe ich Ihr Vertrauen so wenig verdient?

Was meinen jährlichen kontraktmäßigen Urlaub von 3 Monaten betrifft, so würde ich es meinen Gesinnungen für das Gute gemäß unbillig finden, wenn ich ihn in seinem ganzen Umfange benutzen wollte. Nehmen Sie es also freundlich als einen erneuten Beweis meiner Achtung und herzlichen Freundschaft für Sie an, daß ich auf ihn, einige kleine Ausflüge nach Karlsbad vielleicht abgerechnet, Verzicht leiste.

Und nun, mein lieber Freund, habe ich Ihnen nichts mehr zu sagen, als daß ich Heil und Glück Ihnen und Ihrem Werke wünsche. Gedenken Sie meiner freundlichst, so wie ich es in jeder Ferne tun werde. Ich nehme die reine Überzeugung mit mir, die sich Ihnen vielleicht spät erst ganz darlegen wird, daß ich tat, was im Umfange meiner Kräfte lag, und stets der beste Eifer für die Kunst und Ihr Wohl mich leitete, und daß Sie leicht einen Fähigeren, aber nie einen rücksichtslos Tätigeren finden werden.

Ich grüße Sie herzlichst und mit Achtung und bin in Erwartung einer gütigen Antwort

Ihr C. M. v. Weber.“

Um die durch die Prager Abgeschiedenheit verlorene Fühlung mit den größeren deutschen Kunststätten wieder zu gewinnen, sandte Weber an alle ihm gewogenen Fürstenhöfe und bedeutenderen Konzertanstalten Abschriften seiner Kantate und fügte als Privatdruck, um falschen Auslegungen, wie sein Werk sie beim böhmischen Adel hervorgerufen, vorzubeugen, eine Abhandlung bei: „Meine Ansichten bei Komposition der Wohlbrückschen Kantate „Kampf und Sieg“.“ An den Berliner Intendanten, Grafen Brühl, richtete er bei

dieser Gelegenheit noch die Bitte, ihm bei Hof eine Aufführung des Werkes am Gedenktage der Schlacht von Waterloo (18. Juni) in der Berliner Oper unter seiner Leitung zugunsten der Kriegsinvaliden auszuwirken. Brühl hatte inzwischen, da die vom König von Preußen gewünschte Gewinnung Spontinis für Berlin sich zunächst nicht verwirklichen ließ, lebhaft dafür gearbeitet, Webers Anstellung als Kapellmeister der Oper durchzusetzen. Doch trotz seines glänzenden Gutachtens über Webers ungewöhnliche Fähigkeiten, das er durch den Staatskanzler Hardenberg an Allerhöchster Stelle vorlegen ließ, gelang es ihm nicht, die Einwilligung zu erhalten. Persönlichkeiten, die sich durch Tat oder Wort für die Freiheitsbewegung eingesetzt hatten, waren am preußischen Hof mißlieblich, der für Paris schwärmende König Friedrich Wilhelm liebte es nicht, sie in seinen Diensten zu sehen, und seine katzbuckelnden Hofschranzen, vor allem sein Adjutant General von Witzleben, ein Höfling übelster Art, hielten ihm alles, was nur irgendwie in diesem Geruch stand, geflissentlich fern. Kein Wunder daher, daß der Sänger von „Leyer und Schwert“ als königlicher Kapellmeister höchst „unerwünscht“ war! Brühl mußte daher Weber zu seinem größten Leidwesen mitteilen, daß statt seiner Bernhard Romberg die Anstellung erhalten habe. Der Aufführung der Kantate dagegen stand nichts im Wege.

Carl Maria begab sich daher am 5. Juni nach Berlin, um sein Werk einzustudieren. Auf der Durchreise überreichte ihm in Dresden der Oberstallmeister Graf Vitzthum im Auftrag des Königs von Sachsen eine goldene Dose als Dank für die Zusendung der Kantate und legte ihm nahe, auf der Rückkehr nach Prag seinen Bruder Heinrich in Karlsbad aufzusuchen, der seit 1815 Intendant der königlichen Theater war und gegenwärtig mit dem Plan umging, in Dresden eine deutsche Oper ins Leben zu rufen, wobei ihm Webers Ratschläge gewiß sehr erwünscht wären. In Berlin fand Carl Maria wieder bei Beers liebevollste Aufnahme, die Freunde scharten sich hilfsbereit wie stets um ihn, und auch Graf Brühl suchte ihm alle Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen. Die „Kantate“ erweckte bereits in den Proben helle Begeisterung, und das Konzert selbst, dem der ganze Hof beiwohnte, gestaltete sich für ihren Schöpfer zu einem Triumph. „Der König schickte sogleich den Grafen Brühl

zu mir, um mir zu sagen, daß er außerordentlich ergriffen sei und das Werk nochmals zu hören wünsche. Ich muß also nolens volens noch einige Tage zugeben und über 8 Tage das Werk wiederholen, welches mir hoffentlich etwas eintragen soll, denn der Enthusiasmus war allgemein, alles stürmte aufs Theater, und ich wurde beinahe erdrückt im Jubel und Dank von allen Seiten.“ (An Caroline.) Der zweite Abend stand dem ersten in nichts nach. Als Carl Maria aber im Vertrauen auf Gnadenbeweise durch Brühl dem König die Bitte unterbreitete, ihm den für seine geplanten Kunstreisen äußerst wertvollen Titel eines K. Preuß. Hof- und Kammerkompositeurs zu verleihen, ward dieses Gesuch abschlägig beschieden! Da versuchte Brühl von sich aus für den Freund noch etwas zu erreichen, und wandte sich am 9. Juli an den Monarchen direkt: „Der v. Weber ist unstreitig unter den deutschen Tonkünstlern einer der ausgezeichnetsten, und in Hinsicht auf Direktion des Orchesters unterstehe ich mich zu beweisen, daß es überhaupt wenige seinesgleichen gibt und namentlich hier nicht einen einzigen, der ihm nahe käme. Diese Überzeugung von dem großen Talent des Maria von Weber hat in mir den Wunsch erregt, bei irgendeiner vorkommenden Vakanz denselben als Kapellmeister hierher berufen zu können, und doppelt wünschenswert wäre daher, daß Ihre K. Majestät die große Gnade haben möchten, ihn jetzt vorläufig mit dem Titel eines Kapellmeisters zu bekleiden, und ich darf deshalb meine dringende und alleruntertänigste Bitte wiederholt vortragen.“ (Unveröffentlicht, aus dem Archiv der Staatsoper, Berlin.) Doch auch hierauf erfolgte prompt der ablehnende Bescheid, „daß die Verleihung dieses Titels Hoffnungen in dem Empfänger zu erwecken geeignet sein würde, die man nicht zu erfüllen beabsichtige, und daher auch hiervon absehen müsse“. Nach diesem neuerlichen Mißerfolg mußte Brühl daher vorerst von seinem Lieblingsplan abstehen, doch er nahm Weber das Versprechen ab, jede neue Komposition ihm für Berlin zu überlassen, und vereinbarte mit ihm auf seinen Wunsch ein sechsabendliches Gastspiel von Caroline zu dem ungewöhnlichen Honorar von je 10 Louisd'or. „Du kannst mit Deinem Commissiönär schon zufrieden sein und ihm bei der Rückkunft einige gute Extra-Busseln geben“, schreibt Carl Maria beglückt der Geliebten. „Es ist mir unmöglich, Dir zu beschreiben, wie wohlthätig es auf mich

wirkt, wenn ich aus jedem Deiner Briefe so sehen und hoffen darf, daß Du ruhig, gefaßt, heiter und richtig in die Welt blickst und so die glücklichste Zukunft herbeiführen kannst. Gott erhalte Dich dabei. Auch ich bin gewiß recht brav, äußerst brav und nicht faul! Ich hoffe zu Gott, daß Du gesund und heiter bist, damit Wir bei unserer Rückkunft Allerhöchst unsere Zufriedenheit an den Tag legen können und Sie mit dem Mukken-Orden bekleiden, indem wir Sie was umärmeln. Punktum.“ (Unveröffentlicht, 29. Juni.)

Am 9. Juli reiste Carl Maria zusammen mit Vater Beer nach Karlsbad. Hier traf er mit dem Intendanten Graf Heinrich Vitzthum zusammen und legte diesem seine Ansichten über das Wesen und die Entwicklungsmöglichkeiten einer deutschen Oper dar. Der Graf empfing sowohl von dem Menschen wie von seinen organisatorischen Fähigkeiten einen so überwältigenden Eindruck, daß er sofort durch seinen Bruder in Dresden beim König um die Vollmacht bitten ließ, Weber für seine Bühne zu verpflichten. Er meinte in ihm den Mann erkannt zu haben, der das Zeug in sich habe, die nach der politischen Niederlage Sachsens jetzt gebieterisch erwachsene Aufgabe, auf künstlerischem Gebiete tonangebend zu werden, zu erfüllen. Nachdem Carl Maria mit dem Grafen für Caroline Gastspiele auch in Dresden vereinbart hatte, kehrte er froher Erwartungen voll am 18. Juli nach Prag zurück. Hier traf er trostlose Verhältnisse an. Liebich war schwer krank, so daß man mit seinem baldigen Ableben rechnen mußte, und seine Frau, die die Direktion fortzuführen beabsichtigte, war ob ihres unverträglich herrischen Wesens beim Personal sehr unbeliebt. Die Künstlerschar befand sich im Zustand der Auflösung, eine geregelte Weiterführung des Betriebs war infolgedessen sehr erschwert. Trotzdem brachte Weber noch zahlreiche Novitäten, zuletzt sogar die Uraufführung von Spohrs „Faust“, heraus. Daneben war er aufs peinlichste bemüht, seinem Nachfolger alles in musterhafter Ordnung zu übergeben. „Ich wollte meine Schöpfung auch in einem Zustande zurücklassen, der meiner würdig wäre, und der meinem Nachfolger es federleicht machen sollte, den Faden aufzunehmen und ebenso fortzuwirken, wie ich es gegründet hatte. Ich verfaßte zu diesem Zweck mehrere Geschäftsbücher, die alles klar darstellten und entwickelten.“

Dieses „Notizenbuch“ enthält auf 122 eng geschriebenen Seiten

zunächst ein vollständiges Verzeichnis sämtlicher während Webers dreijähriger Direktionsführung aufgeführter Werke nebst Besetzungen und Wiederholungsdaten. Es folgen sehr wertvolle Notizen und Bemerkungen für seinen Nachfolger über den üblichen Geschäftsgang des Theaters, eine Statistik sämtlicher Solo-, Chor- und Orchestermitglieder mit kritischen Anmerkungen über deren Vorzüge und Mängel, ein Verzeichnis der Orchestereffekten u. ä. Den Beschluß bildet eine Aufzählung der noch nicht aufgeführten, aber geplanten Opern nebst Bemerkungen und Vorschlägen zu ihrer Besetzung. Dieses wertvolle Dokument legt das beredteste Zeugnis ab für den heiligen Ernst, mit dem Weber ungeachtet eigener Vorteile der Sache der Kunst als solcher diente, wie gewissenhaft er sein Amt geführt, und welch ungewöhnlich organisatorisches Talent er sein eigen nannte. Am 30. September legte Weber sein Amt in die Hände der Direktorin Liebich zurück, drückte schmerzbewegt seinem väterlichen Freunde Liebich auf dem Sterbelager zum letztenmal die Hand und dankte seinen getreuen Mitarbeitern und Mitstreitern mit folgenden Abschiedsworten: „Indem ich die vom Monat September 1813 an bis jetzt geführte Direktion niederlege, kann ich mir unmöglich das pflichtschuldige Vergnügen versagen, den sämtlichen geehrten Mitgliedern der Oper, des Orchesters und Chores meinen herzlichsten, wahrsten Dank zuzurufen, den ihr unermüdeter Fleiß und das unendliche Vertrauen, das sie meinen Anforderungen schenkten, in so hohem Grade verdient, und der gewiß in jeder Ferne, verbunden mit einer der schönsten Erinnerungen, in mir leben wird. Lebhaft fühle ich mich zu diesem Aussprechen meiner Gefühle auch dadurch veranlaßt, daß so oft außergewöhnliche Anstrengungen erfordert wurden, die, durch manche lähmenden Verhältnisse der Kunst- und Außenwelt herbeigeführt, zwar unbeachtet von der richtenden Welt bleiben und ja ihrer Natur nach bleiben müssen, aber darum doppelt von demjenigen gewürdigt und verdankt werden, der durch den von ihm geleiteten Geschäftsgang allein vollkommen von diesem schönen Eifer unterrichtet sein kann. Schenken auch Sie meinem Andenken eine heitere Erinnerung, die ich dadurch am erfreulichsten werde beurkundet sehen, wenn die Kunstanstalt, die ich mit gewiß reiner Liebe zur Sache gepflegt, ferner schön gedeihet und von gutem Geiste beseelt, erblühet.“

Dankte der Orchesterleiter und Theaterpraktiker diesen Prager „Jochjahren“, wie er sie später nannte, wertvolle Erfahrungen, so waren sie dem schaffenden Künstler nahezu verloren, wenn man von der Kantate und einigen gelegentlichen Einschaltliedern in Singspiele absieht. Es drängte Carl Maria daher, zunächst einige größere Arbeiten, die in ihm gärten, in Ruhe ausreifen zu lassen. Er entschloß sich, vorerst „eine Zeitlang stillzusitzen und, alle Konzertgebereien an den Nagel hängend, zu arbeiten“. Und als Ort hierzu wählte er sich Berlin aus, wo er im Kreise seiner Freunde die meiste Anregung und Stimmung finden konnte. Hier wollte er auch die sich wider Erwarten hinauszögernde Dresdener Entscheidung abwarten, und eine Konzertreise, die ihn über Hamburg bis nach Kopenhagen führen sollte, vorbereiten. Lina, die noch ein Jahr in Prag kontraktlich gebunden war, sollte hier zurückbleiben. Auch im letzten halben Jahr hatte es noch heftige Auseinandersetzungen zwischen den Liebesleuten gegeben. „Von Lina kann ich noch immer nichts ganz Gewisses sagen,“ klagt Carl Maria Freund Gänsbacher, „sie ist lange Zeit so gut und brav und dann auf einmal kommt der alte Heftigkeits- und Eifersuchtsteufel mit allen seinen Hinterlisten zum Vorschein, ich bin wirklich in einer sehr verzweifelten Lage. Gott und die Zeit allein können helfen und entscheiden. Sie zeigt das aufrichtigste Bestreben, besser zu werden. Gibt mir Gott einen Dienst ohne Sorgen, der seinen Mann ernährt, und ist sie in Jahr und Tag noch so brav wie jetzt, so verläßt sie das Theater und wird meine treue Hausfrau. Schüttelst Du den Kopf? Ein Jahr ist eine lange Zeit, wer da aushält, ist gewiß brav.“

Am 7. Oktober schied Carl Maria aus Prag. Der Abschied fiel ihm um so leichter, als Lina und ihre Mutter ihn nach Berlin begleiteten. „Den 13. kamen wir hier an, wo Lina mit ihrer Mutter zu dem Instrumentenmacher Kisting und ich zu Lichtensteins zog. [Beers waren in Italien.] Lina spielte achtmal mit dem ausgezeichnetsten Beifall und nahm sich überhaupt so gut und brav, daß ich meine Freude dran hatte. Ruhe und Überzeugung kehrt endlich bei ihr ein. Sie sah, wie ich hier geliebt und geachtet bin, wie freundschaftlich ich mit den Weibern umging, und gottlob der Eifersuchtsteufel schwieg.“ Mit Staunen gewahrten die Frauen in Berlin die Ehrenbezeugungen und Achtungsbeweise, die man ihrem Carl

erwies. In solchem Licht war er ihnen nie erschienen. Hier kam es Lina, die sich als Künstlerin in ihrer Art bisher ihm gleichgestellt wähnte, zum erstenmal zum Bewußtsein, wie klein ihre Sphäre sich gegenüber der unbegrenzten seines Genies ausnahm. Tief beschämt ob ihres früheren Verhaltens, neigte sie sich in hingebender Verehrung vor dem Geliebten. Und die Wandlung wirkte um so überzeugender, als Lina gerade in jenen Tagen die größten Erfolge ihrer Theaterlaufbahn durchlebte. Carl Maria sah beglückt, wie sie sich aller Herzen im Sturm gewann. Und nun, da er fühlte, daß der Glaube und das feste Vertrauen in ihn und sein Schaffen in ihr eingekehrt, war ihm um die Zukunft nicht mehr bange. Am 19. November, Linas Geburtstag, der alle Berliner Freunde zu einem Austernschmaus bei Lichtensteins vereinigt hatte, erhob sich Carl Maria an der kleinen Tafel und proklamierte unter dem Jubel aller Anwesenden seine offizielle Verlobung mit Caroline Brandt. Im selben Augenblick erstrahlte, es fand an diesem Tage zufällig eine totale Sonnenfinsternis statt, das Gestirn wieder in leuchtender Majestät. Ihm gleich hatte der Stern ihrer Liebe nach hartem Streit siegreich für immer das finstere Gewölk durchbrochen. Schon am nächsten Tage mußte Caroline Berlin verlassen, um ihre Gastspiele in Dresden zu beginnen.

„Wie soll ich Dir genug sagen, wie schmerzlich mich diese Trennung durchbebt“, ruft ihr der Liebste zu. „Wie ich nach Hause kam, fiel so recht die ganze Last derselben auf mich, und die Anstrengungen, die ich die ganze Zeit auf ruhige Fassung verwendet hatte, schwand gänzlich und löste sich in einen Strom wohlthätiger Tränen auf. — Ich habe gestern und bis jetzt an keine Arbeit denken können und werde wohl noch ein paar Tage verträumen. Du wirst mir immer lieber und teurer, je mehr ich sehe, daß auch Dich der Wille, gut zu sein, erfüllt und jenes charakterlose Schwanken sich in ruhiges besonnenes Vertrauen auflöst, was allein Ruhe und Glück geben kann. Möge unser Leben im allgemeinen dem 19. November gleichen, wo nur kurze Zeit die Sonne verfinstert war und im übrigen ein heller Tag freundlich leuchtete. Ich zehre nun an der Erinnerung und habe die Freude, doch von Dir mit allen meinen Freunden sprechen zu können. Du wirst mir überall fehlen, und ich bin nur dann glücklich, wenn ich alles mit Dir teilen kann. Nun, Gott

wird ja auch diese Prüfungszeit vorübergehen lassen. Alles Schöne an die Mutter, nochmals bitte und beschwöre ich Euch, seid duldsam und verträglich, und besonders Du, liebe Lina, bezähme Deine Heftigkeit und bedenke immer, daß es Deine Mutter und eine alte Frau ist, die Gott nicht gesegnet hat wie Dich, daß sie zu besserer Selbsterkenntnis gekommen wäre. Diese muß aber auch Duldung und Sanftmut erzeugen, wo nichts mehr durch Festigkeit zu ändern ist. Nun lebe wohl und glücklich. Sei heiter und gefaßt, damit Du einen fetten Mukkel nach Prag bringst. Grüße alle in Dresden, sei brav und behalte lieb Deinen Dich ewig unendlich treu liebenden Carl.“ (Unveröffentlicht, 21. Nov. 1815.)

In fleißiger Arbeit sucht Carl Maria das Trennungsweh zu betäuben. Anfangs will es schwer glücken. „Man sollte glauben, die Arbeit müßte mir jetzt flecken, da ich mich gar nicht aus dem Neste rühre, es ist aber gar nicht wahr. Denn ich denke viel mehr an Dich und verträume die Zeit, wenn Du mir fern bist, als wenn ich weiß, daß ich zu einer gewissen Zeit in die Stiefel kriechen und zu meinem Schneefuß laufen kann, von dem ich dann neue Stärkung hole und die Gedanken fröhlich und in Scharen gezogen kommen, da sie freundlich gepflegt und gefüttert werden. Nun aber ist es einsam und öde um mich.“ (Unveröffentlicht, an Lina 23. Nov. 1816.) Weber beendete damals seine große As-dur-Sonate für Klavier (die zweite, op. 39), ein Duoconcertant für Klavier und Klarinette (op. 48) und die, in dem berühmten Allegro di bravura gipfelnde, dämonische dritte Sonate für Klavier (d-moll, op. 49). Außer diesen größeren Schöpfungen gelangen mehrere übermütige Lieder im Volksliedton, wie: „O Berlin, ich muß Dich lassen“, „Tra ri ro! Der Sommer, der is do!“, oder das entzückende Liebesliedchen für Lina: „Ich hab' mir eins erwählet“. „Es ist so einfach und herzlich wie meine Liebe. Sing' es fleißig und glaube dabei fest, daß Du immer Deinen Mucks bei allem Arbeiten, Treiben und Tun umschwebst.“

Lina war inzwischen, nachdem sie auch in Dresden sehr gefeiert worden war, wieder nach Prag zurückgekehrt. Doch ihre Liebe zu Carl war jetzt echt und fest, und der Dämon in ihrer Brust war besiegt. In fast täglichen, oft übersprudelnd ausgelassenen Briefen durchleben sie alle Geschehnisse der Trennungszeit gemeinsam. Bei Carl Maria bricht dabei immer wieder sein starkes

Gefühl und zarte Besorgnis um die Behütung seines so schwer erungenen Glücks hervor. So schreibt er: „Du Schlingel und schlechter Hund, meine einzige wahre Freude, meine Stärkung, mein Trost: Deine Briefe soll ich zu lang finden und etwa gar nicht lesen? Was sind das für dumme Redensarten. Die kann wohl allenfalls ein Komplimenten-Schneider seinem Herrn Maezen machen, aber Mukkerl mir!!! Nun warte nur, Haue und ins Bett! — Schreibe ich denn etwa weniger? Und wie viel würde ich erst schreiben, wenn ich nicht so unmenschlich in der Arbeit stäke. Also — bleibt es bei der Haue! Was den Ring betrifft, so ist jeder gelötet, und ich hoffe, er wird halten; was aber meine Liebe betrifft, so wird es wohl keinen Ring geben, und sei er so stark, daß man Berge daran aufhängen könnte, der sie würdig und in ihrem ganzen Umfang sinnbildlich darstellte. Eck und Busseln werden Dir ehrlichst aufgehoben, und darf ich mit reinem Herzen Dich einst schnuffeln lassen. Das gleiche hoffe ich von Deinem lieben Herzel, und daß Du durchaus brav bist. Daß ihr noch nicht gezankt habt, ist schon ein sehr gutes Zeichen. Gott erhalte es dabei.“ (Unveröffentlicht, 30. Nov. 1816.)

Nur einen Punkt erwähnt Carl Maria nie in seinen Briefen: die Dresdener Angelegenheit. Das Ergebnis sollte eine freudige Überraschung für die Geliebte werden. Doch Graf Vitzthum, der einzig Großzügige und weiter Blickende am konservativen Dresdener Hof, war mit seinen Plänen für die Gründung einer deutschen Oper auf unerwartet starken Widerstand gestoßen. Sein Vorgesetzter, der beim König allmächtige Minister Graf Einsiedel, ein engherziger Bureaukrat reinsten Wassers, der nichts von der Welt gesehen hatte und alles vom grünen Tisch aus beurteilte, war ganz in den italienischen Vorurteilen der Dresdener Hofgesellschaft befangen und von vornherein allem Neuen abhold. Durch den dereinstigen Übertritt Augusts des Starken zum katholischen Glauben waren zwischen Dresden und Rom sehr rege Beziehungen entstanden, und zusammen mit dem Beichtvater des Königs hatte sich allmählich eine italienische Kolonie in Dresden angesiedelt. Da sich unter diesen viel feingebildete, den Sachsen geistig überlegene Köpfe befanden, waren sie bald bei Hofe tonangebend geworden, und italienischer Geschmack und italienische Künstler hatten in kurzer Zeit die unumschränkte Herrschaft an sich gerissen. Und als gar der prachtliebende

König ein prunkvolles Opernhaus hatte errichten lassen und den berühmten Italiener Hasse für seine Hofkapelle gewonnen hatte, war in Dresden eine Blüte der italienischen Oper angebrochen, die in Europa nicht ihresgleichen hatte. Auch nachdem später unter der sparsameren Regierung Friedrich August I. dieses einstige höfische Prunktheater als Staatsinstitut der Allgemeinheit seine Pforten geöffnet hatte, war die italienische Oper die alleinherrschende geblieben, und das deutsche Singspiel hatte auf Vorstadtbühnen ein ärmliches, kaum beachtetes Dasein gefristet. Graf Einsiedel empfand daher die kühnen Neuerungen seines Intendanten in puncto „deutscher“ Oper als unsympathische Nachwirkung der nationalen Bewegung der Freiheitskriege, die über Sachsen soviel Unheil gebracht, und erklärte die Angelegenheit für durchaus noch nicht so „spruchreif“, daß man zur Anstellung eines deutschen Kapellmeisters schreiten könne. Erst nach zähen Kämpfen und wiederholten Vorstellungen beim König selbst war es Vitzthum schließlich gelungen, wenigstens die Genehmigung zu einem vorläufigen Versuch sich auszuwirken. Da er aber von dem Sieg seiner Sache fest durchdrungen war, wenn sie nur überhaupt einmal in Gang gekommen, und dabei auf Webers ungewöhnliche Fähigkeiten baute, so hatte er diesen gebeten, sich zunächst mit einem Vertrag für ein Jahr einverstanden zu erklären. Weber hatte schließlich eingewilligt und alles vertrauensvoll in des Grafen Hände gelegt. Doch auch jetzt war die Angelegenheit nicht von der Stelle gerückt, und Carl Maria wartete vergeblich in Berlin auf seine Berufung. Als das Jahr sich zum Ende neigte und Dresden noch immer stumm blieb, bereitete er schließlich energisch seine geplante Konzertreise nach Dänemark vor. Da traf in zwölfter Stunde, am Weihnachtstag, die Nachricht Vitzthums ein, daß der König Webers Anstellung in Dresden genehmigt habe. Bis zuletzt hatte Einsiedel noch Schwierigkeiten bereitet und, unter Beanstandung des für den Posten ausgeworfenen Honorars von 1500 Talern, Vitzthum angewiesen, ein „wohlfeileres Subjekt“ als Weber ausfindig zu machen. Nur mit Mühe war es diesem geglückt, schließlich seinen Kandidaten Weber, den ominösen Komponisten von Kampfliedern und einer Kantate, die einen Sieg feierten, an dem Sachsen so gar keinen Anteil hatte, gegen einige in Vorschlag gebrachte Mittelmäßigkeiten durchzusetzen.

Man kann sich denken, mit welcher Eile diese Dresdener Freudenbotschaft von Berlin nach Prag weitergegeben wurde. Konnte Carl Maria der Geliebten eine köstlichere Neujahrsbotschaft übermitteln, als diese, die die Gewähr ihrer baldigen Vereinigung und einer gesicherten Zukunft in sich barg? Seine Enttäuschung, als er erfahren mußte, daß Lina schon vor Erhalt seines Briefes aus Dresden direkt die Glückskunde vernommen, entlockt ihm die temperamentvolle Klage: „Ich wollte, daß der Teufel alle übergefälligen Freunde über 400 000 Blosberge weg mit ihren naseweisen, ungewaschenen, vorlauten, einfältigen Plappermäulern führte! Ich bin so böse, ich könnte alle africkassieren vor Wut. Nu! nu! erschrick mir nicht zu sehr, ich bin schon wieder gut, und bei Licht besehen hat ja mein Mukkerl dadurch einige Tage früher Freude gehabt, die man nie früh genug haben kann. Aber so ist es, ich meine immer alle Freude für meine Lina dürfte nur von mir ausgehen. — — Sei brav und mache, daß die sechs Speisen, die Du schon kochen kannst, sich alle Monat verdoppeln, dann haben wir genug Auswahl auf Lebenszeit. — — Du bist wohl recht traurig, daß aus meinen weiteren Reisen nichts geworden ist? Ich sehe Dir den Kummer darüber an, Du Spitzbub! Ja, was hätte ich darum gegeben, wenn ich Deine Freude hätte sehen können — — Geduld! Ja, mein geliebter Mucks, das ist gewiß meine größte Freude, daß Du Dich so freust und heiter und glücklich bist, woraus denn auch unmittelbar mein Glück entspringt. Ich werde Dich aber schon beim Wort halten, Du versprichst, mir keine trübe Stunde zu machen, und ich werde sehen, wie Du das anfangen wirst. Ich werde so grämlich und bissig sein und immer brumm brumm machen, wie ein alter Bär! — — Übrigens sei nur ganz ruhig wegen mir, ich bin auf alles in Dresden gefaßt, und dann wird's am Ende nicht so arg sein, als man sich's vorstellt.“ (Unveröffentlicht, 1.—4. Januar 1817.)

Diesmal sollte sich Carl Maria aber getäuscht haben. Es harrete seiner, als er am 13. Januar in Dresden eintraf, eine peinliche Überraschung. Um seinem Günstling, dem Kapellmeister der italienischen Oper, Francesco Morlacchi, von vornherein dem deutschen Rivalen gegenüber das Übergewicht zu verleihen, hatte Einsiedel in dem Kgl. Anstellungsdekret für Weber diesem nicht den Rang eines dem Italiener gleichgestellten „Kapellmeisters“, sondern nur den

+ über die Zeit

untergeordneten eines „Musikdirektors“ der deutschen Oper ausgefertigt. Auf die Kunde hiervon eilte Weber sofort zum Grafen Vitzthum und erklärte, als dieser in größter Verlegenheit diese hinter seinem Rücken gesponnene Intrige zugeben mußte, daß er schon im Interesse der ihm anvertrauten Kunstaufgabe nicht dulden könne, daß der Leiter der deutschen Oper dem der italienischen unterstellt sei, da die Ehrenstufe und das Ansehen der Anstalt durch den Rang ihres Führers nach außen repräsentiert werde. Sollte ihm daher nicht die bei den Verhandlungen zugesicherte Kapellmeisterstelle eingeräumt werden, so sei er fest entschlossen, seinen Dienst erst gar nicht anzutreten. Schließlich erklärte er sich auf Bitten und Versprechungen des Grafen hin bereit, um der Sache willen vorläufig sein Amt zu übernehmen, bis Vitzthum seine Forderung durchgesetzt oder ablehnendenfalls einen Nachfolger gefunden habe. Weber wurde daher bei Hof eingeführt, wo die Majestäten im Gegensatz zu früheren Begegnungen jetzt ihren „Diener“ sehr kühl und förmlich begrüßten, und dann vom Intendanten dem Orchester und Personal vorgestellt.

Ein Teilnehmer dieses feierlichen Aktes gibt von dem Äußeren des mit Neugierde empfangenen Mannes folgende Schilderung: „Ein kleiner, schmalbrüstiger Mann mit etwas langen Armen, sehr blassem Gesicht, aus dem sehr lebhaft Augen unter einer starken Brille vorblitzten. Den meist ernsten Mund umspielte, wenn er freundlich sprach, ein wahrhaft bezauberndes Lächeln, und bei Momenten, die ihn ergriffen, neigte er den Kopf leicht auf die Seite, was den starren Zügen etwas Weiches und Lauschendes verlieh. Er war in einen blauen Frack mit blanken Knöpfen, eng anliegenden Beinkleidern und Suwarowstiefeln mit Quasten gekleidet. Ein tadellos sauberes, weißes Halstuch mit gestickten Zipfeln, in denen eine schöne Brillantnadel steckte, umgab den Hals. Über all dem trug er einen löwengelben Mantel mit mehreren Kragen und einen runden, aber etwas breiten Hut. Nichts an ihm zeigte das Bestreben, den Künstler kundzugeben.“ Ungeheures Aufsehen erregte es, als Weber das Wort ergriff und, nachdem er um das Vertrauen der Künstlerschar gebeten, mit dem Satze schloß: „Dagegen erwarte ich aber auch, als Ihr Vorgesetzter, Ihren unbedingten Gehorsam; ich werde gerecht, aber auch, ohne Ansehen der Person, gegen jeden, am meisten gegen mich

selbst, unerbittlich streng sein.“ So hatte noch niemand zu der berühmten Kapelle zu sprechen gewagt! Doch Weber wollte von vornherein kundtun, daß er im Dienste keinen Spaß verstand. Um so kollegialer und ungezwungener gab er sich im Privatverkehr. Um mit seinen Künstlern Fühlung zu gewinnen, lud er sie zu einem glänzenden Diner im „Goldenen Engel“, bei dem es zum Schluß hoch herging und der Gastgeber, als der Champagner alle Etikette gelöst, seine übermütigsten Schelmenlieder zum besten gab. Derartige Extravaganzen erregten in der spießigen Residenz, in der ein widerliches Hofschranzenthum und engherzigster Kastengeist herrschte, gewaltiges Kopfschütteln, und man stellte dem neuen Ankömmling kein günstiges Horoskop. Doch Carl Maria schritt unbekümmert um alle Kabalen und Winkelzüge seinen geraden Weg. Linas Angst wegen eines Fehlschlags der Dresdener Hoffnungen weist er sorglos zurück: „Bist ein rechter Ochs und kommst ganz wieder auf die alten Sprünge. Das ist eine alte abgemachte Sache, daß Du den 1. April auf sagst und zu Ende Deines Kontraktes bestimmt von Prag und dem Theater abgehst, und es ist mir nie einen Augenblick anders eingefallen, als Dich um diese Zeit im Triumphe einzuholen. Du wirst sehen, wenn mein König mich einmal kennt, er jagt mich nicht wieder fort.“ (Unveröffentlicht.)

Sein Vertrauen sollte ihn diesmal nicht täuschen. Weber hatte zwar schon aus den Ereignissen der ersten Tage einen kräftigen Vorgeschmack, welche Schwierigkeiten seiner im neuen Amt harren, daß die Gleichgültigkeit, ja Antipathie des Hofes und der Gesellschaft gegen den neuen Kunstzweig zu überwinden sei, daß das ganze Personal, gestützt auf alte Traditionen und die Gunst von oben, ihm feindlich gegenüberstehe, und daß er nur auf die eigene Kraft und die Zuneigung seines Chefs sich stützen könne. Trotzdem nahm er mutig den Kampf auf. Die Aufgabe, fast aus dem Nichts ein leistungsfähiges Ensemble zu schaffen, steigerte seine Arbeitskraft, und die reichen Erfahrungen der Prager Jahre trugen hier wertvolle Früchte. Da ihm eigentlich nur die fast alle in der Oper ungeübten und untauglichen Kräfte des Sing- und Schauspiels zu Gebote standen, wobei vor allem die Frauenrollen schlecht besetzt waren, und der Chor, dessen Oberstimmen bisher von Knaben gesungen worden waren, sich vorerst ganz ungeschult zeigte, so wählte er als erste

Oper Méhuls „Josef“, da dieses Meisterwerk nur eine Frauenrolle erfordert und die Chöre von untergeordneter Bedeutung sind. Nach seiner alten Gepflogenheit begann er nun mit gewissenhaften Proben, bei denen er, ungeachtet des Unwillens oder Widerstands des an solches Arbeiten nicht gewohnten Personals, mit eiserner Disziplin durchgriff, nicht nur jede Fahrlässigkeit auch des am entferntesten sitzenden Instruments sofort rügte, sondern auch unermüdlich aus dem Orchester auf die Bühne stieg, Sänger und Statisten im Spiel unterwies, den Ort der Versatzstücke bezeichnete, kurz wie ein Generalissimus Orchester und Bühne mit alle unter seinen Willen zwingender Überlegenheit kommandierte. Auch Kostüme und Dekorationen wurden genau nach seinen Angaben angefertigt. Allmählich wich der anfängliche Widerstand auch der ursprünglich lautesten Schreier stiller Bewunderung, und die Maschine kam in Gang. In unmenschlicher Arbeit gelang es Weber in vierzehn Tagen, das Ganze zu einem erstaunlichen, künstlerisch hochstehenden Ensemble zusammenzuschweißen.

Die Aufführung war auf den 30. Januar angesetzt. Zwei Tage vorher ergriff er in der Dresdener Abendzeitung das Wort und legte, wohl wissend, daß er sich nur hier den seinem Wirken nötigen Rückhalt gewinnen konnte, in einem Aufruf: „An die Kunst liebenden Bewohner Dresdens“, ähnlich wie einst in Prag, seine Ziele und Absichten dar und ließ am nächsten Tag, in Fortsetzung seiner Prager „musikalisch-dramatischen Notizen“, einen einführenden Aufsatz über die Oper selbst folgen. Dieses Vorgehen, daß ein Hofbeamter, von denen man bisher nur gewohnt war, daß sie nach der Gunst ihres Herrn schielten und sich um die Stimme des Volkes überhaupt nicht scherten, sich an das große Publikum wandte, erregte in Dresden ungeheure Sensation. Dieser Mann erschien den in bürokratisch-geistloser Administration Erstarrten, deren Ideal das Mittelmäßige, deren Schrecken das Außergewöhnliche war, unheimlich. Er erweckte ihren Zorn oder ihre Furcht. Eines aber fühlten sie sofort, daß mit ihm nicht zu spaßen sei. Die Aufführung des „Josef“ fand ungeteilte Anerkennung, vor allem die zuvor in Dresden nicht gekannte, zu einer künstlerischen Einheit verschmolzene Ensemblewirkung verblüffte. Das Orchester, das Weber, auch eine Neuerung, mit seinem Taktstock befeuerte, war aufs

zarteste abschattiert und weckte allgemeines Entzücken, die einzelnen Gesangsleistungen dagegen vermochten, namentlich wenn man den Maßstab der italienischen Oper anlegte, nicht zu genügen. Immerhin übertraf das, was an jenem ersten Abend geleistet worden, die kühnsten Erwartungen; die deutsche Oper, und mit ihr ihr mutiger Führer, hatten ihren ersten, unbestrittenen Sieg errungen. Der König, der mit dem gesamten Hof der Aufführung beigewohnt, äußerte sich sehr befriedigt und zögerte nach dieser Feuerprobe nicht, auf Graf Vitzthums Bericht hin Weber die geforderte Rangerhöhung eines „Kgl. Kapellmeisters“ zu verleihen.

Damit war Carl Marias Dresdener Stellung gesichert, und er konnte nun als dem Italiener vollkommen gleichgestellter Kollege an den weiteren Ausbau seines noch arg in den Kinderschuhen steckenden Kunstinstituts schreiten. Zunächst galt es, einen der deutschen Oper so unentbehrlichen Chor zu bilden. Weber wählte die Kräfte selbst aus nach eingehender Prüfung, engagierte für sie einen Chordirektor und ließ sie von einem Tanzmeister im Spiel unterrichten. Schon in der zweiten Operaufführung, Fischers „Hausgesinde“, am 15. Februar, rief die exakte Leistung des Chores Stauen hervor. Am 24. Februar folgte bereits Himmels Singpiel „Fanchon“, am 25. Cherubinis „Wasserträger“. Befriedigt schreibt Weber an Gänsbacher: „Ich habe meine Laufbahn mit viel Verdruß und K^labalen und Kämpfen eröffnen müssen und bin ein paarmal im Begriff gestanden, wieder abzureisen, aber das alles hat doch am Ende zum Guten gedient, nämlich dazu, daß sie gesehen haben, daß sie es mit einem Manne zu tun haben, der nicht mit sich spielen läßt und selbständig genug ist, sich keine Art von Zurücksetzung oder Schmähung gefallen zu lassen. Nun geht alles seinen ruhigen Gang, und was mich nicht liebt, fürchtet mich wenigstens. Selbst die Italiener sind friedlich geworden, seit sie sehen, daß ich eher für ihre Erhaltung sorgen werde, als sie untergrabe. Die Kunst hat ja kein Vaterland, alles Schöne sei uns wert, welcher Himmelsstrich es auch erzeugt haben mag. Somit habe ich denn alle Ursache, zufrieden zu sein und nur zu wünschen, daß mir der Himmel bald ordentliche Sänger und Sängerinnen bescheert, denn bis jetzt habe ich noch eigentlich gar nichts.“

Das gesellschaftliche Leben in Dresden war steif und zere-

+ tiefen Bruchlinien

monieell. Alles drehte sich um den Hof, und es galt als erstrebenswertestes Ziel, irgendwie eine Beziehung zur Hofgesellschaft zu erlangen, und sei es auch nur in der bescheidenen Rolle eines „Hofrats“, von denen die Stadt wimmelte. In diesen meist recht knause-rigen, dünkelfhaft-exklusiven Kreisen konnte sich ein großzügiger Mann von Welt nicht heimisch fühlen. Webers Verkehr beschränkte sich daher, abgesehen von den gastlichen Häusern der in Dresden lebenden auswärtigen Gesandten, auf den Umgang mit Künstlern, Dichtern und Gelehrten. Deren Mehrzahl hatte sich um jene Zeit in einem allwöchentlich im Salon eines anderen Mitgliedes sich vereinigenden Zirkel zusammengeschlossen, der den entsetzlichen Namen „Dichter-Tee“ (später geschmackvoller „Liederkreis“) führte. Ihm gehörten die Literaten: Eduard Gehe, Carl Foerster, Friedrich Kind, F. A. Kuhn, Arthur von Nordstern, Carl Theodor Winkler (Theodor Hell), der Archäologe Böttcher, der Altertumsforscher Haase, der Historiker Herrmann, der Maler Kügelgen und die Damen Hermine aus dem Winkel und Wilhelmine von Chezy u. a. an. Es waren im Grunde lauter kleine, sich aufblähende Talente, die das Wort Romantik stets im Munde führten, aber aus der Nüchternheit und Platttheit selten herauskamen. Trotz der unklaren, sentimentalcn, weichlichen und gekünstelten Art ihrer Werke verschafften eine gewisse Formgewandtheit, fester Zusammenhalt und gegenseitige Lobhudelei vorübergehend diesem „Liederkreis“ nach außen eine übertriebene Bedeutung, die sich aber später als eitles, prahlerisches Gebaren und Selbstbeweihräucherung entlarvte. Als Carl Maria jedoch nach Dresden kam, stand diese gesellschaftliche Vereinigung in höchster Blüte, und auch er fühlte sich in ihr, freundlichst und ehrerbietigst aufgenommen, zunächst wohl. Als er das erstmal in diesem Kreise weilte, las gerade der kleine eitle Dichtersmann Friedrich Kind aus seinem neuesten Opus „Van Dyks Landleben“ vor. Dieses schien Weber so viel lebendige dramatische Momente zu enthalten, daß er auf dem gemeinsamen Nachhauseweg wegen eines Operntextes bei ihm an-tippte und auf Kinds freudige Zustimmung versprach, ihn demnächst zur „Beäugelung von Stoffen“ zu besuchen. Als Carl Maria wenige Tage später bei ihm vorsprach, legte ihm Kind eine Unmenge Material aus Märchen und Novellen vor. Plötzlich fesselte ein auf dem Tisch liegendes Buch mit magnetischer Kraft Carl Marias Blick,

es war das „Gespensterbuch“ von Apel, und jene fieberhaft durchwachte Nacht tauchte vor seiner Erinnerung auf, in der er einst auf Stift Neuburg mit seinem Jugendfreunde Alexander von Dusch versucht hatte, die Sage vom Freischützen zu dramatischem Leben zu erwecken. Wie damals packte ihn auch heute der Stoff sofort wieder, und auch Kind fing Feuer und versprach, den Wurf zu wagen. Er machte sich sofort darüber her, und schon nach wenig Tagen lag der erste Akt vor. Das Werk erhielt jetzt den Titel „Der Probe-schuß“, und da Weber mit der Arbeit sehr zufrieden war, fuhr Kind mit Begeisterung fort; bereits am 1. März, nach genau 10 Tagen, hielt Carl Maria das vollständige dreiaktige Libretto in Händen. „Es hat ihm keine Ruhe gelassen“, schreibt Weber an Lina, „er war so erfüllt von seinem Stoff, daß er alles liegen ließ und Tag und Nacht arbeitete. Die Oper ist abermals umgetauft worden und heißt nun „Die Jägersbraut“. Ich hoffe, es soll von großer Wirkung sein. Ich lasse es gleich abschreiben und schicke Dir es, damit ich höre, wie Dir's gefällt, worauf ich neugierig bin, denn Du bist ein eigensinniger Hamster und möchtest gern was Extras für Deinen Mukkenkönig haben. Nun, was Extras ist dies. Teufelr kommt auch drin vor als schwarzer Jäger, und Kugeln werden gegossen in der Bergschlucht um Mitternacht, wo all die Gestalten vorüberrauschen. Hu! graust Dich schon?“

Die Caroline übersandte Urfassung der Kindschen Dichtung begann mit zwei Szenen zwischen Agathe und dem Eremiten, welche die Bekanntschaft mit diesem, jetzt allerdings als deus ex machina erscheinenden heiligen Mann vermittelten und die Exposition des Dramas schärfer ausführten, aber einen sehr matten Anfang brachten. Lina schrieb sofort, nachdem sie den Text gelesen: „Weg mit diesen Szenen, mitten hinein ins Volksleben mit dem Beginne der Volksoper, lasse sie mit der Szene vor der Waldschenke anheben.“ Carl Maria war zunächst peinlich betroffen, doch je mehr er sich gegen Linas Vorschlag wenden wollte, desto schärfer kam ihm zum Bewußtsein, daß sie mit ihrem gesunden Bühneninstinkt das allein Richtige getroffen. Mit vieler Mühe setzte er bei Kind, der mit der eigensinnigen Selbstgefälligkeit eines an jeder geschriebenen Zeile wie an etwas Heiligem hängenden Dichters seine Schöpfung verteidigte, diese Änderung durch (er hat Weber diese „Verschandelung“ seines

Werkes nie verziehen!) und war seiner „Galerie“ für diesen wertvollen Rat, dessen Richtigkeit der spätere Erfolg des Werkes glänzend bestätigte, zeitlebens dankbar. „Diese Verbesserung habe ich Dir, mein guter Mucks, zu danken; denn du faßtest zuerst den kühnen Gedanken, die ganzen ersten Szenen wegzuworfen und auch den Einsiedler. Weg! — weg! — schriest Du immer. Nun ist er zwar nicht ganz weg, aber er erscheint erst, wo Agathe, vom Schusse scheinbar getroffen, in seine Arme sinkt, und versöhnt und heilt das Ganze. Kind geht nun frisch darüber her, und ich dann auch. Ich sammle schon allerlei Ideen, die ihre Schuldigkeit tun sollen. Winkler hat auch nach einer recht hübschen Erzählung eine Oper skizziert, ich muß nur noch ausführlich und ordentlich mit ihm darüber sprechen. [Es handelt sich hierbei um die „Drei Pintos“.] So kommt denn der Opernsegen auf einmal, nachdem ich solange umsonst geharrt hatte, und nun gebe Gott nur, daß auch das Sprichwort eintrifft: „Was lange währt, wird gut!““

An den Beginn der Komposition des „Freischützen“ aber auch nur zu denken, war in den nächsten Monaten eine Unmöglichkeit. Die Organisation der deutschen Oper, Proben und immer neue Gastspiele von Sängern, die das dringend ergänzungsfähige Ensemble aufbessern sollten, nahmen Webers Zeit bis zur Erschöpfung in Anspruch. So konnte er auch des Grafen Brühl Auftrag, ihm für Berlin eine Begleitmusik zu Müllners Trauerspiel „Yngurd“ zu schreiben, erst nach mehreren Wochen ausführen, und zwar verfaßte er die zehn düsteren, hauptsächlich für Blechinstrumente gesetzten Tonstücke in einer einzigen Nacht, erprobte sie sogleich zwei Tage später bei einer Dresdener Aufführung dieses Schauspiels auf ihre Wirkung und sandte sie, um ein elftes Stück vermehrt, am 25. April nach Berlin. Als Ouvertüre schlug er seine ältere Arbeit „Zum Beherrscher der Geister“ vor. Am originellsten wirkte der ohne jede Begleitung in freier Deklamation angedeutete Wahnsinnsausbruch der Heldin durch seine erschütternde Naturalistik. Bedeutsam bemerkt Weber in der Partitur: „Die Musik zu diesem Liede soll nur eine Andeutung sein, inwiefern eine melodische Form dazu brauchbar sein könne; sie will gleichsam nur die musikalischen Umrisse oder Grenzlinien geben, in deren Tondeklamation die vortragende Künstlerin sich zu bewegen hat; denn es versteht sich

wohl von selbst, daß es nicht im gewöhnlichen Sinne gesungen werden darf. Stets bleibt es eigentlich und hauptsächlich der Künstlerin überlassen, es — durch diese musikalische Andeutung aufgeregt — in sich neu erschaffend vorzutragen.“ Diese Nummer gab später Weber noch durch eine Meinungsverschiedenheit mit dem Autor des Stückes Veranlassung, seine Anschauungen über musikalische Deklamation, Betonung von Silben u. ä. öffentlich darzulegen. Auch hierbei offenbart sich überall bereits seine starke musikdramatische Einstellung.

Jede Minute, die er, frei von Dienstgeschäften, etwas verschnauften konnte, verwandte Carl Maria darauf, in der Stadt ein „heimisches Nestchen“ auszukundschaften, in das er im Herbst, nachdem er es mit aller Liebe und Sorgfalt ausgestattet, seine Lina heimführen könne. Sein gegenwärtiges Junggesellenquartier in der Nähe der Oper, im sog. „Italienischen Dörfchen“, kam dafür nicht in Frage. Endlich fand er in einem Eckhaus des Altmarkts (Nr. 9, heute Neubau des Modehauses Renner) das Gesuchte. „Ich zappelte durch die Straßen mit der Nase in der Luft nach Quartieren. Sehe den Aushängezettel und denke ganz verächtlich, im 3. Stock? Gehe aber doch ganz mechanisch hinein und finde die Treppen schön, steig und steig, mein Wohlgefallen steigt auch, und punktum, ich lauf vor die Stadt zu der Hausinhaberin und mach den Handel richtig.“ (An Lina, 11. März 1817.) Nun gehen fast täglich zwischen Dresden und Prag ausführliche Vorschläge, Pläne und Bestellungen hin und her, jedes Winkelchen der Wohnung wird liebevoll geschildert, über jeden Vorhang, jedes Möbelstück eingehend beratschlagt, Ort und Art der Anschaffung überlegt und die Preise erörtert. Einen bösen Strich durch alle Kalkulationen machte der Konkurs des Prager Bankhauses Ballabene, in dem Carl Maria seine eigenen und Linas mühsam ersparte kleine Habe deponiert hatte. Noch kurz zuvor hatte er eine ahnungsvolle Warnung Linas verspottet. „Du närrischer Kerl, was soll ich denn mit unserem Geld machen? Es tot liegen lassen und ansehen, ist das sicherer? Nein, mein Ballabene ist das sicherste, und vor Unglück kann niemand, und Gott wird sie und uns wohl schützen. Mußt Dich nicht so unnötig aufregen, auf die Art könnt' man ja gar nicht ruhig schlafen, weil es Beispiele gibt, daß die Decke eingefallen ist. Mein guter Schneefuß ist auch ein bißchen ein Schwarz-

gucker!“ (Unveröffentlicht, an Lina 8. März 1817.) Diesmal sollte er aber leider das richtige geahnt haben!

Carl Maria eilte auf die Hiobsbotschaft hin sofort nach Prag, da er dort endlich auch das Engagement des Sängerpaares Grünbaum, wegen deren Übertritt nach Dresden er schon längere Zeit vergebens unterhandelte, zum Abschluß bringen wollte. Seine Befürchtungen erfüllten sich, seine Ersparnisse des letzten Jahres (alle früheren waren zur Deckung der Stuttgarter Schulden draufgegangen) waren verloren bis auf einen geringen Betrag, der gerade ausreichte, um Linas Einbuße heimlich damit zu decken, so daß sie im Wahne blieb, die Sache sei noch gut abgelaufen, um erst viele Jahre später die Wahrheit zu erfahren. In Prag ward der seit seinem Weggange erst voll Gewürdigte herzlich gefeiert, am stürmischsten, als er am 28. März im Theater seine kurz zuvor einstudierte „Silvana“ dirigierte. (Weber selbst hatte während seiner Direktionstätigkeit keine seiner Opern dort aufführen lassen!) „Sowie ich nur den Kopf ins Orchester steckte, ging ein unmenschliches Applaudieren und Bravoschreien los, das gar kein Ende nehmen wollte. Jedes Musikstück wurde applaudiert und an jedem Aktschluß Bravo Weber geschrien. Es ging aber auch vortrefflich. Orchester und Chöre beseelte der alte Geist und alles war wie elektrisiert und wonnetrunken. Da fühlten sie erst, was sie verloren hatten“ (an Gänsbacher). Am seligsten war natürlich Lina, die, wie einst bei der Uraufführung in Frankfurt, die Silvana spielte.

Allzu rasch verflogen die glücklichen Tage, und Carl Maria kehrte am 1. April, nachdem er noch mit Grünbaums und dem Bassisten Gned Gastspiele in Dresden vereinbart hatte, in die Elbestadt zurück. Der Sänger Gned fand mit seinen Gastrollen ungeteilten Beifall, und Weber schien endlich in ihm den so bitter nötigen, brauchbaren Bassisten für sein Ensemble gewonnen zu haben, da teilte ihm Graf Vitzthum mit, daß der Künstler dem König äußerst unangenehm sei, da er eine frappante Ähnlichkeit mit jenem Geheimrat von Anstetten besitze, der einst S. M. 1813 die Mitteilung gebracht, daß die Verbündeten ihn als ihren Gefangenen betrachteten. Sein Engagement sei also, wolle man den König nicht von vornherein gegen die deutsche Oper einnehmen, nicht ratsam. So mußte also Weber schweren Herzens den Sänger wieder ziehen lassen. Er gab ihm eine Emp-

fehlung an den Grafen Brühl mit. Da er hierauf von Gned aus Berlin die Nachricht erhielt, daß Brühl gegenwärtig auf seinem Gute Seiffersdorf bei Dresden weile, so fuhr er eines Tages zu ihm hinaus, um die Sache persönlich zu vermitteln. „Brühl empfing mich sehr freudig, und ich bettelte ihm denn 2—3 Gastrollen für Gned ab. Als er hörte, daß ich eine Oper schreibe, nahm er den Hut ab, und ich mußte ihm versprechen, sie selbst in Berlin aufzuführen.“ Auch das Engagement der Grünbaum, die in „Johann von Paris“ wahrhaft „göttlich sang und alle Leute ganz toll gemacht“, kam schließlich nicht zustande, da man ihre Honorarforderungen nicht bewilligen zu können glaubte. Auch sie ward für Berlin gewonnen. Weber sah sich daher veranlaßt, in einem ausführlichen Exposé den damaligen „Stand der deutschen Operngesellschaft“ darzulegen und Vorschläge zur Beseitigung der Mängel zu unterbreiten. Darin heißt es beziehungsweise: „Zur Erlangung ausgezeichneter Subjekte gehört auch glücklicher Zufall und die Macht, denselben festzuhalten, wo er sich zeigt. Die vorzüglichen Künstler sind so selten und von allen Seiten so gesucht, daß meist nur eine schnelle, bestimmte Entscheidung sie gewinnen kann.“

Eine solche war in Dresden allerdings fast nie zu erzielen, da alle Bemühungen Webers und Vitzthums meist von Intrigen Morlacchis und seines willfährigen Gönners Einsiedel durchkreuzt wurden. Je lebensfähiger sich die von den Italienern anfangs unterschätzte deutsche Oper entwickelte, um so unerfreulicher wurde die gegen sie heimlich inszenierte Wühlerei. Weber war nun aber nicht der Mann, sich das geringste bieten zu lassen. Er nahm den ihm aufgedrungenen Kampf mutig auf und wehrte sich ohne alle Winkelzüge, aber auch ohne Schonung des Gegners tüchtig seiner Haut. Graf Vitzthum stand ihm hierbei hilfsbereit und als ehrlicher Freund zur Seite, Morlacchi aber hatte an dem allmächtigen Minister einen nützlicheren Helfer. Es kam wiederholt zu sehr unerquicklichen Rangstreitigkeiten zwischen den beiden Kunstinstituten, schließlich zu einem offenen Zwist zwischen Vitzthum und Morlacchi, der nur dadurch beigelegt wurde, daß der Italiener für neun Monate in seine Heimat auf Urlaub ging. So erfreulich einerseits dessen Abwesenheit war, so bürdete sie andererseits Weber, der ihn in der Oper, beim Kirchen- und Hofdienst vertreten mußte, eine fast übermenschliche Arbeits-

last auf. Dabei sang und klang es in seiner Brust, die Melodien seiner Oper, die er seit Monaten mit sich herumtrug, drängten zum Licht, doch es fehlte die Muße sie aufzuzeichnen. Überdies stand er in Dresden innerlich einsam, er vermißte wirkliche teilnehmende Freunde, und die Sehnsucht nach dem geliebten Mucks war kaum mehr zu bändigen. „Ich mein’ zuweilen, nun könnt ich’s nicht mehr aushalten. Hilft aber nichts das Meinen, muß doch sein, und ich muß den Geduldriemen wieder fester schnüren. Gottlob, der Mai ist weg, und also wiederum ein Monat weniger! Es ist wirklich hohe Zeit, daß immer die Hoffnung näher rückt, meine geliebte Lina bald die Meine zu nennen. Ich werde ganz melancholisch und muß mir recht Gewalt antun, mich nicht einer sehr verdrießlichen finsternen Stimmung hinzugeben. Habe so gar keinen Menschen hier, der mir eigentlich lieb wäre oder zu dem mich das Bedürfnis des Umgangs zöge. Bekannte genug und brave wackere Leute, die ich meist sehr achte, aber wenn ich so manchmal nach der Arbeit ein Stündchen verplaudern möchte, so besinne ich mich vergebens, zu wem ich gehen soll, und bei jedem, der mir einfällt, habe ich eine Einwendung oder Vorwand in Gedanken zu machen, so daß ich still zu Hause bleibe. Wie ganz anders wird das sein, wenn Mucks da ist! —

Gott erhalte und stärke immerwährend Deine Gesinnung und das daraus entspringende Vertrauen auf die eigene Kraft und auf mich. Du wirst einsehen lernen, daß jeder Mensch der Schöpfer seines eigenen Glückes ist und meistens ungerechterweise das Schicksal anklagt. Wer imstande ist, den Zweck seiner Bestimmung und seines Lebens einzusehen und daher einig mit sich selbst ist, dem können die widerlichsten wie die glücklichsten Zufälle des Lebens nur zur weiteren Ausbildung und Beruhigung führen. Wenn wir beide die höchsten Forderungen an uns selbst machen und unsere gegenseitigen Schwächen mit Liebe und entschuldigender Nachsicht ertragen, so wird gewiß die herrlichste innere Beruhigung unser Glück machen und uns alle Stürme des Lebens nichts anhaben können. — Ein paarmal habe ich recht lachen müssen über Deinen Brief, wenn Dir die Angst kommt wegen der Frau Kapellmeisterin. O Du Ochs! Nun ist’s etwa nicht wahr? Läßt Du nicht alles im Stich, um es zu werden? Ist das nicht eben mein Stolz? meine Freude, unser Glück? Ja, lieber Mucks, das Wann, Wie und Wo gibt ein

und derselben Sache gar mancherlei und entgegengesetzte Gestaltung. Und soviel Stolz will auch ich recht gerne aussprechen, daß meine Lina es wohl sagen darf, um dieses Mannes Leben zu teilen und ihn glücklich zu machen, entsage ich allem Tand eigenen Prunkes, und hoffe, nur in ihm, durch ihn zu glänzen und glücklich zu sein. Komm, gib mir ein Bussel, so recht von Herzen, Du meine Auserwählte!“ (Unveröffentlicht, an Lina 9. Juni 1817.)

Da blitzte jäh ein Hoffnungsstrahl auf, all diesen Dresdener Mißhelligkeiten auf ehrenvolle Weise aus dem Wege gehen zu können. Der Berliner Kapellmeister Gürlich war am 27. Juni unerwartet gestorben, und noch am gleichen Tage schreibt Brühl: „Mein zweiter Gedanke ist, muß und muß sein, meinen früheren Wunsch zu realisieren und Sie hier bei uns zu sehen. Lassen Sie mich schnellmöglichst wissen, ob Sie noch in den früheren günstigen Gesinnungen für Berlin sind, ob Sie als Kapellmeister herkommen wollen, und unter welchen Bedingungen. Ich muß meinen Bericht an den König so lang zurückhalten, bis ich Ihre Antwort bekomme. Wenn es Ihre gegenwärtigen Verhältnisse nur einigermaßen erlauben, machen Sie mir gewiß die Freude und kommen zu uns — nicht wahr?“ (Unveröffentlicht, Staatsopernarchiv.) Weber eilte sofort zu Vitzthum, um in aller Offenheit sich mit ihm zu beraten. Dieser war aufs tiefste bestürzt, konnte aber nicht verhehlen, daß er noch gerade vergeblich versucht habe, Webers lebenslängliche Anstellung durchzusetzen, und daß die Zukunft der Dresdener deutschen Oper noch ganz ungewiß sei. Er mußte, als ehrlicher Freund, wenn auch in tiefer Betrübniß, seinem Mitstreiter den Rat geben, den Berliner Antrag in ernste Erwägung zu ziehen, vorausgesetzt, daß ihm dort wirklich ein freies Arbeitsfeld eingeräumt werde. Auf seine in diesem Sinne gehaltene Antwort erhielt Weber von Brühl alle gewünschten Zusagen und ein Gehaltsangebot von 2000 Thalern (gegen 1500 in Dresden). Gleichzeitig sucht Brühl beim Staatskanzler Hardenberg um die Genehmigung zu Webers Engagement nach. Dieser hält dem in Karlsbad weilenden König darüber Vortrag und legt ihm eine bereits ausgefertigte Kabinettsordre vom 31. Juli zur Unterzeichnung vor, die „in Erwägung der allgemein anerkannten Geschicklichkeit des Kpm. Maria von Weber seine Anstellung bei dem Berliner Nationaltheater genehmigt“. Doch der König lehnt, wie

schon einmal früher, Webers Berufung ab. Graf Hardenberg muß daher unterm 6. August an Brühl melden: „Des Königs Majestät haben die von E. Hwgb. in Antrag gebrachte Anstellung des Kpm. v. Weber nicht zu genehmigen geruht, weshalb dieselben die mit ihm eingeleiteten Unterhandlungen auf sich beruhen lassen wollen.“ Mißmutig schrieb Brühl auf dieses Schriftstück: „ad acta bis auf bessere Zeiten!“ und teilte Weber, indem er ihm den wahren Grund verheimlichte und den Zufall, daß am 31. Juli das Berliner Schauspielhaus ein Raub der Flammen geworden, zum geeigneten Vorwand nahm, mit, daß in Anbetracht dieses Ereignisses Gürlichs Stelle vorerst nicht wieder besetzt werden solle. (Unveröffentlichte Aktenstücke des Staatsopernarchivs.) Somit war auch dieser zweite Versuch, Weber für Berlin zu gewinnen, gescheitert. Wie die Verhältnisse dort lagen, muß man wohl sagen, glücklicherweise. Denn sein Wirkungskreis wäre noch weit unergiebig gewesen als in Dresden.

Die Kunde von diesen Verhandlungen des „Kgl. sächsischen Kapellmeisters“ mit dem preußischen Hoftheater wurde in Dresden sehr übel vermerkt. Man legte Weber selbst an Allerhöchster Stelle dieses Verhalten als Undank aus. Er wußte sich von diesem ungerechtfertigten Verdacht zu reinigen, indem er anlässlich der bevorstehenden Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzessin Maria Anna Caroline mit dem Erbgroßherzog Leopold von Toscana seine Kraft ganz in den Dienst seines Herrscherhauses stellte und sein eigenes Geschick dabei völlig in den Hintergrund treten ließ. Und das von ihm gebrachte Opfer war gewiß kein geringfügiges! Nahte doch mit dem 1. September endlich der Termin heran, an dem Caroline mit Ablauf ihres Prager Vertrages frei und sein sehnsüchtig erwartetes Weib werden sollte. Da Morlacchi aber einfach seine Dienstverpflichtungen im Stich gelassen und nun alles auf Webers Schultern ruhte, so hielt er es in Anbetracht der Hoffestlichkeiten nicht für angängig, nun auch seinerseits auf dem ihm längst zugebilligten Urlaub zu bestehen. Schweren Herzens muß Carl Maria daher der Geliebten diese Trauerbotschaft übermitteln: „Ich glaube wohl, daß, wenn ich darauf bestünde, mir der Urlaub nicht um die Zeit fehlen würde, aber es bewiese auch von meiner Seite wenig Delikatesse und Anhänglichkeit, meine Privatangelegenheit nicht um eines

dem Hofe so wichtigen Ereignisses willen etwas in Schatten zu stellen und zu verzögern. Sowie ich hoffen darf, daß mir diese Aufmerksamkeit hoch angerechnet werden wird, einige schöne Präsente ungerechnet. — Gestehe, geliebte Lina, daß es uns der Himmel recht sauer macht und immer was Neues dazwischen schiebt, um uns ja das endlich erreichte Glück der Vereinigung recht im höchsten Maße genießen zu lassen. Aber so ist es mir mein ganzes Leben hindurch gegangen, das gehört zu meinem Stern, und doch kann ich nicht genug den Allmächtigen preisen, daß er so glücklich alles am Ende für mich gewendet hat und jeder scheinbare Unglücksfall nur eine Stufe höher zum glücklichen Erfolg war. Deshalb vertraue ich auch fest und hoffend auf seine Wege. Es war mir wirklich recht seltsam gemischt zumute, wie ich es erfuhr. Die wirklich große Herzlichkeit und Güte des Königlichen Hauses macht es einem zur freudigen Pflicht, für sie alles Mögliche zu tun, und von der anderen Seite die Größe des Opfers, das so innigst sehnsuchtsvoll herbeigewünschte Ziel, wo jede Stunde ab- und angerechnet wurde, wieder um einige Zeit weiter hinausgeschoben zu sehen, besonders für mich, der ich mich noch außer meines innersten Herzenstriebs so gern an die einmal selbst gemachten Bestimmungen, Tage usw. halte und höchst ungern von den damit verbundenen und mit Liebe gehegten Träumen trenne, die sich recht schwer auf andere Zeiten verlegen.“ (Unveröffentlicht, 25. August 1817.)

Lina war von diesem neuen Mißgeschick aufs peinlichste berührt. Sie fürchtete die hämischen Sticheleien der Prager Lästermäuler, die sich nur allzu häufig schon mit ihr und ihrem Carl beschäftigt hatten, und schlug ihrem Verlobten vor, eine Gastspielreise nach Wien anzutreten. Carl Maria lehnt das aber ab und sucht die Enttäuschte aufzuheitern: „Daß Du böß warst, wußt ich wohl, denn Du bist noch immer das verzogene eigenwillige Kind, das den Tisch schlägt, an dem es sich gestoßen hat. Zum Glück dauert es nicht lang und Du kommst selbst wieder zur Vernunft, und wenn wir beisammen sind, vergeht's noch schneller. Ich lasse Dich dann allein in dem Nest, wenn Du den raptus hast und komme erst wieder bei guter Stunde, gelt? — Was die Reden der Menschen betrifft, so konnte meiner klugen Mukkel erst nur im ersten Augenblick so etwas in den Kopf kommen. Denn kein Mensch kann sich wundern, daß

man unter solchen Umständen den Urlaub ein paar Wochen später erst bewilligt bekommt. Ich möchte Dir wohl dafür ein bißchen Haue geben, wenn wir nicht ohnedies schon geschlagen genug wären. Ja, ja, gib nur acht, am Ende sage ich, der König ließe mich gar nicht heiraten, und ich lasse Dich sitzen, — — Etsch! — Die verehrte Mamsell sehen also, daß es mit ihren Reise- und Gastplänen nichts werden kann! So ganz allein kömmt ihr jetzt die Lust an, in der Welt herumzulaufen? nach Wien? warum nicht gar? Nein, da wird nichts draus. Wenn sie jetzt was sehen will in der Welt, so muß sie schön artig sein und dem Herrn und König die Pot demutsvoll busseln und sagen, ach ich bitt' untertänigst mitnehmen!! und dann werden Wir von Gottesgnaden sehen, was mit ihrem Gesuch zu tun sei. Die 14 Tage in den Oktober hinein zehre sie nur vom eigenen Fette. — O Du Krokodil, Du undankbares! ungeheures! Wie Sorge ich für Dich, daß Dich schon im voraus die Weiber alle beneiden — und Du willst in die Welt laufen — — na, werde nur nicht böse. Ich weiß schon, Du hast es gut gemeint, wolltest noch ein bißel Geld holen. Geht nicht, jetzt heißt es ausgeben und dann sparen! und dreimal sparen. Unser Brautleben wollen wir erst in der Ehe führen. Denn an das ganze eigentliche denke ich nicht gern zurück. Ich sehe nur hoffend vorwärts.“ (Unveröffentlicht, 5./8. September 1817.)

Carl Maria war am 1. September in die neue Wohnung am Altmarkt umgezogen und ging nun mit Eifer daran, das Nestchen für die Geliebte auf das rührendste herzurichten. Jeden Gegenstand des Mobiliars bis zum kleinsten Küchentopf wählte er selbst aus, die Speisekammer ward mit wahrhaft weiblicher Sorgfalt mit allen notwendigen Vorräten gefüllt, eine Köchin, die mehrere Tage bei ihm Probe kochen mußte, engagiert, so daß die junge Hausfrau, die „Hermelin und Atlas mit der Küchenschürze vertauschte, nur applaudiert vom hungrigen Magen, nur herausgerufen von der Köchin und da capo von Carl beim Küssen“, alles in strahlender Herrlichkeit antreffen sollte. — Zu allem Überfluß war zu den Hoffesten eine musikalische Theaterfeier befohlen, und Weber mußte, da Morlacchi sich auch hiervon gedrückt hatte, eine entsetzlich lederne, phrasenhafte Kantate „L'Accoglienza“ (Der Fest-Empfang) vertonen. Da es sich um seine erste höfische Kompositionsarbeit handelte, so

verfuhr er noch besonders kritisch. Doch schließlich gelang, „umgeben vom Lärm der Maurer, Tischler, Maler, Tapezierer und Scheuerfrauen“, zwischen Kisten und Kasten auch diese Zwangsarbeit, die er unter denkbar ungünstigsten inneren wie äußeren Verhältnissen seinem Genius abringen mußte. Er half sich, da die Vorlage ihm keinerlei zündende Anregung geben konnte, wiederholt durch Verarbeitung unbekannter früherer Kompositionen wie aus Peter Schmolli, Rübezahl u. a. über tote Punkte hinweg. Das Werk war längst fertig, doch die Hochzeitsfeierlichkeiten des hohen Paares verzögerten sich von Woche zu Woche. Man kann sich denken, mit welcher Ungeduld Carl Maria den Festtag herbeisehnte, der ja auch für ihn ein wahrer Festtag werden sollte, da er ihm die Freiheit gab, in die Arme seiner ebenso qualvoll harrenden Braut zu eilen. Ein Lichtblick in diesen schmerzlichen Wochen war die Nachricht des Grafen Vitzthum, daß es ihm endlich gelungen war, beim König, der durch Webers selbstloses Verhalten ihm sehr gnädig gesonnen, das Dekret seiner lebenslänglichen Anstellung auszuwirken. Dankbaren Herzens sendet er diese bedeutungsvolle Tröstung nach Prag:

„Meine vielgeliebte Braut und baldiges treues Weib!

Was kann mir wohl heiliger sein, als die schöne Pflicht, Dir im Augenblick des Empfanges einer frohen Nachricht, sie auch sogleich mitzuteilen. Ich komme eben nach Hause und finde das Dekret unseres gnädigsten Königs, das meine lebenslängliche Anstellung ausspricht und somit unsere Zukunft sichert. Der gute Graf Vitzthum hatte es selbst gebracht und mich leider nicht zu Haus gefunden. Ich trete in gleiche Verhältnisse mit allen je bestandenen Kapellmeistern, behalte speziell die Direktion der deutschen Oper, bin von dem einmonatlichen Gehaltsabzug befreit und bekomme zur Bestreitung der Abzüge an das Armenhaus und anderen Sparten eine Gratifikation von 200 Talern. Obwohl ich an allem diesen kaum zweifeln konnte, so hat doch die Gewißheit meine Seele mit Freude erfüllt, und ich möchte in inniger Glut zu Dir fliegen können, um an Deinem teilnehmenden Herzen doppelt diese schöne Gewißheit zu genießen. Du kannst es kaum wissen, wie ganz anders sich das Gefühl eines Mannes wendet, der für die Existenz und das

Wohl eines geliebten Wesens zu sorgen hat, und welche bange Ängstlichkeit ihm zuweilen die Sorge einflößt, wo er früher mit keckem, lachendem Mute allein mit Lust dem Schicksal die freie Stirn bot. Desto süßer, fester und rührender ist die Freude, die ihm eine Nachricht der Art gibt, die unmittelbar das Leben seiner Liebe betrifft. Mit voller Lust sehe ich nun erst das Hantieren der Handwerksleute um mich her, denn es wird stehen bleiben, was ich jetzt hinsetze. — O, Du mein liebes Leben, könnt ich Dich doch einen Augenblick an meine Brust drücken! Welche herrliche lange nicht so gefühlte Freude durchströmt mich! Ich muß noch ein bisschen ins Freie und ein paar teilnehmende Freunde aufsuchen. Gott segne Dich ††† bald! bald! trennt uns kein Raum mehr. Dein Carl.“ (Unveröffentlicht, 15. September 1817.)

So war also die wichtige Entscheidung, die Webers Lebensschiff in Dresden vor Anker gehen ließ, gefallen. Die künstlerische Heimat war nach harten Kämpfen errungen! Und auch der Mann sollte nun endlich im selbstgeschaffenen Nest das geliebte Weib, um das er fünf Jahre, oft voll des bitteren Leidens, schmerzlich geworben, sein eigen nennen. Nachdem endlich am 29. Oktober die Vermählung der Prinzessin stattgefunden, wobei Webers Kantate großen Beifall errungen und ihm einen Brillantring des Königs eingetragen hatte, stürzte sich Carl Maria in den Reisewagen, der ihn in Eilposten gen Prag entführte. Noch unterwegs mußte er sich zu einem Kindschen Festspiel „Weinberg an der Elbe“ eine Komposition abringen. Als sein Wagen in Schlan, fünf Reisetunden vor Prag, anhielt, ward die Tür aufgerissen, und Lina flog dem überraschten Geliebten, vor Freude weinend, selig um den Hals. Am 4. November fand in der St. Heinrichskirche in Prag, nachdem der allzeit Gottesfürchtige noch am frühen Morgen gebeichtet und das heilige Abendmahl genommen, die festliche Trauung statt, bei der halb Prag zugegen war und das gesamte Opernpersonal seinem verehrten früheren Leiter durch weihevollen Gesang huldigte. „Gott segne den Bund, der meine geliebte Lina zu meiner treuen Lebensgefährtin macht, und gebe mir Kraft und Fähigkeit, sie so glücklich und froh zu machen, als mein Herz es innig wünscht. Er leite mich in Tun und Lassen nach seiner Gnade“ steht bedeutungsvoll schlicht an diesem denkwürdigen Tage in Carl Marias Tagebuch.

Schon am nächsten Morgen verließ das Paar Prag und eilte über Bayreuth, Bamberg, Würzburg nach Mannheim. Hier trennte sich Lina nach tränenreichem Abschied von ihrer Mutter, die hier bei ihrem Gatten und ihrem Sohne Louis zurückblieb. Carl Maria zahlte ihr jährlich 100 Taler Pension. „Lieber dies Opfer und Ruhe und Friede im Hause.“ Nach einem Besuch bei Gottfried Weber in Mainz, einem Konzert in Darmstadt und Gießen, in denen auch Caroline sang, ging es über Gotha und Weimar, wo Carl Maria sein junges Weibchen bei Hof vorstellte, der neuen Heimat zu. In Leipzig ward noch Rochlitz begrüßt, und am 20. Dezember betrat Caroline das ihr so liebevoll bereitete Dresdener Heim. Eine seligere Weihnacht ward wohl selten gefeiert, als diesmal von diesen beiden glückstrunkenen Menschenkindern. So hatte denn nach wildbewegten Jünglingsjahren der Einunddreißigjährige aus den Stürmen des Lebens heimgefunden in den beglückenden Frieden eigener stiller Häuslichkeit. Als Mensch und Künstler im Kampfe gereift, rüstete sich Carl Maria, betraut von der fürsorglichen Gefährtin, mit neuen Taten seinem Genius unvergänglichen Lorbeer zu erstreiten. Ahnungsvoll beschließt er dieses entscheidende Jahr seines Lebens in der Silvesternacht mit den feierlichen Worten: „Gott gebe seinen Segen weiter, wie er ihn bisher so überaus gnädig verliehen, und mir damit die Kraft, meine gute Caroline glücklich zu machen und als ein tüchtiger Künstler der Kunst und dem Vaterlande Ehre und Nutzen zu bringen. Amen.“

ERRUNGEN -- ZERSCHELLT

Der kühne Höhenflug, den Webers Genius im Vollgefühl seiner Kraft zu nehmen bestrebt war, ward durch die widrigen Gegenströmungen des Alltags und gehässigen Unverstand seiner Umgebung zunächst vereitelt. Statt seine stets nur aus rein künstlerischen Beweggründen entsprungenen, zu Glanz und Ruhm der Dresdener Oper und der deutschen Kunst unternommenen Taten verständnisvoll zu fördern, fiel man seinem selbstlosen Wirken ständig in den Rücken, zermürbte durch immer neue, kleinliche Hemmnisse seine Kraft, ja scheute vor demütigenden Kränkungen und Zurücksetzungen des aufrechten Künstlers nicht zurück. In dem aufreibenden Kampf mit den vom Tagesgeschmack getragenen, vom Hof verhätschelten und auffällig bevorzugten Italienern mußte damals jeder Streiter für die deutsche Kunst unterliegen. Webers unablässiges Ringen war daher von vornherein ein aussichtsloser Versuch, und nur mit tiefer Wehmut sieht man heute den Unermüdlichen trotz steter Enttäuschungen immer wieder in die Bresche springen und seine schwachen Körperkräfte in dieser hoffnungslosen Sisyphusarbeit vergeuden. Selbst ein so einzig dastehendes Organisationstalent wie Weber mußte mangels Unterstützung der ausschlaggebenden Kräfte an dieser Aufgabe scheitern. Die Macht der italienischen Oper in Deutschland war eben nicht von außen zu brechen, sie war nur von innen heraus durch die schöpferische Tat des deutschen Genius zu überwinden. Um was der Operndirektor Weber ein Jahrzehnt lang mit seinem Herzblut vergebens rang, das gelang schließlich dem Komponisten des „Freischütz“ ganz von selbst. Und so hat er letzten Endes doch den heiß umstrittenen Sieg erkämpft, doch er mußte ihn mit seinem Leben bezahlen.

Das Jahr 1818 hatte bereits mit einer für Carl Maria sehr bitteren Erfahrung begonnen. Die Aufstellung des Dresdener Theaterorchesters, die es ihm unmöglich machte, einen Teil des Schlagzeugs und der Blechbläser überhaupt zu sehen und den mit der Bühne bei seiner Art der Direktion einer Aufführung unbedingt erforderlichen Kontakt zu gewinnen, hatte er im Laufe der Monate als immer unzweckmäßiger erkannt und daher im Einvernehmen mit seinem Intendanten, ähnlich wie einst in Prag, eine dem Ganzen

äußerst vorteilhafte Umstellung vorgenommen. Der König sprach sich bei einer Aufführung der „Vestalin“ über die ihm ungewohnte Neuerung mißfällig aus, und Graf Einsiedel hatte nichts Eiligeres zu tun, als Weber den dienstlichen Befehl zu erteilen, seine Anordnungen wieder rückgängig zu machen. Trotz eines eingehend begründeten Berichts an seine vorgesetzte Behörde ward diese kurzsichtige, Webers Ansehen nach außen ungemein schädigende und ihn in den Augen seiner Gegner demütigende Maßregel aufrecht erhalten. Ein unerquicklicher Zeitungsstreit in der „Abendzeitung“ mit deren ganz der italienischen Partei zugehörigen Berichterstatlerin, dem Buchstaben C, hinter dem sich das Mitglied des „Dichtertees“ Therese aus dem Winkel verbarg, die, wie Weber boshaft bemerkte, „die Tinte nicht halten könne“, bauschte die peinliche Angelegenheit noch über Gebühr auf. Übrigens wurden Webers Anordnungen so ganz allmählich doch durchgesetzt, bis nach Jahresfrist „auf Wunsch der Königin“ (!) eine Umstellung des Orchesters, ganz in dem einst von ihm beantragten Sinne, erfolgte. Graf Vitzthum, der überzeugt war, daß die Angelegenheit ohne des Königs Vorwissen lediglich der Engherzigkeit des Ministers Einsiedel zuzuschreiben sei, wollte Weber für diese Kränkung eine öffentliche Genugtuung verschaffen und beantragte für ihn die Verleihung des Verdienstordens, indem er auf seine Verdienste um das königliche Haus anlässlich der Vermählungsfestlichkeiten hinwies. Doch auch diese Auszeichnung wußte Einsiedel zu hintertreiben.

Um darzutun, daß er, wenn er auch im Innern schwer unter derartigen Vorfällen litt, über solche Erbärmlichkeiten erhaben war, und um des Königs Liebe zur deutschen Musik zu stärken, komponierte Weber zur Feier des Namenstags Sr. Majestät mit voller Hingabe eine große Messe (Es-dur), „eine Arbeit, die ich mit Liebe begann, erfüllt von der Größe meines Gegenstandes und im Bestreben, in dieser Gattung nichts Gewöhnliches oder Mittelmäßiges zu liefern. Sie kam ganz aus meinem Herzen und ist das Beste, was ich geben kann.“ Doch auch über diesem etwas pomphaften, aber vollwertigen Werke waltete kein günstiger Stern. Der Aufführung am 8. März 1818 in der katholischen Hofkirche blieb der Hof fern, und hätte sich nicht der musikliebende Prinz Anton für Webers Werk begeistert und eine Wiederholung am 24. März ver-

anlaßt, so wäre wohl auch von dieser Ehrung kaum eine Kunde an des Königs Ohr gedrungen. So ließ er, von der Aufführung ergriffen, dem Künstler einen kostbaren Brillantring übersenden.

Neben zahlreichen Gelegenheitskompositionen, Liedern in Sing- oder Schauspielen, wie sie der Theaterbetrieb oder Gastspiele von Sängern erforderten, entstand in jenem Frühjahr die Begleitmusik zu Gehes Trauerspiel „Heinrich IV.“, deren Krönungsmarsch später am Schluß des „Oberon“ wiederkehrt, und am 22. April der Bauernwalzer aus der „Jägerbraut“, nebst der Arie des Max: „Durch die Wälder, durch die Auen“. Intensivere Arbeit an dieser Oper verhinderten die Dienstgeschäfte und Carl Marias durch die ewigen ärgerlichen Aufregungen recht schwankende Gesundheit. Hätte er nicht seine geliebte Lina zur Seite gehabt, die ihm zu Hause die Sorgen verscheuchte, er wäre schwerlich über all diese Widerwärtigkeiten hinweggekommen. Der Giftrank wirkte schlecht, weil die Liebe ihren Balsam hineingob. Stolz schreibt er an Gänsbacher: „Ich muß es nun aussprechen, wie glücklich und heiter ich in meinen häuslichen Verhältnissen lebe, und wie meine geliebte Lina mir das Leben verschönt und tragen hilft. Wahrlich, ich bin ein glücklicher Mann und wünsche Dir ähnliches Glück. Niemand würde im entferntesten ahnen, daß meine Lina jemals Künstlerin war, so eine fleißige, verständige und sorgsame Hausfrau ist sie geworden, so sehr bewegt sie sich mit Lust in ihrer Sphäre. Die Trennung von der Mutter war der schmerzlichste Punkt, aber auch diesen erträgt sie mit stiller Ergebung und erkennt die Notwendigkeit zu meiner Zufriedenheit.“

Lina verstand es, die Häuslichkeit behaglich zu gestalten, ihr sonniges Wesen verscheuchte bald alle Grillen und Sorgen der Außenwelt, und ihre Kochkunst und gesellschaftlichen Talente machten das gastfreundliche Haus zu einem vielbegehrten. Weber, der Küche und Keller sehr liebte, sah gern Freunde und Bekannte in gemütlichem Kreise um sich versammelt. Bei heiteren Scherzen oder auch ernstem Musizieren herrschte in seinen Räumen stets Hochstimmung, und wenn das edle Gastgeberpaar gar seine lustigen Lieder sang, oder Caroline ein Gedicht sprach und Carl Maria dazu leise improvisierte, so nahm jeder unvergeßliche Eindrücke von dem Verkehr mit diesen lieben, glücklichen Menschen mit nach Hause. Als

höchstes Glück pries es Carl Maria, als es ihm vergönnt war, für die Sommermonate ein verschwiegenes Landhäuschen zu entdecken, wo er, fernab dem Getriebe der Welt, in idyllischem Gottesfrieden nur seiner Liebe und seinem Schaffen leben konnte. Auf Streifen in der herrlichen Umgebung Dresdens ward in Klein-Hosterwitz, in der Nähe der königlichen Sommerresidenz Pillnitz, zu Fuß etwa 2 $\frac{1}{2}$ Stunden vor der Stadt, dieses köstliche Kleinod ausgekundschaftet. Dieses noch heute erhaltene „Weberhäuschen“ liegt inmitten üppiger Obstgärten, deren märchenhafte Blütenpracht sich bis zu Carl Marias Arbeitsfenster rankte, im lieblichen Elbtal am Fuß eines jener sanft ansteigenden, bewaldeten Rebenhügel, die dieser Gegend ihren einzigartigen landschaftlichen Reiz verleihen, und von deren Höhe sich dem überraschten Spaziergänger immer wechselnde zauberische Fernsichten auf die Stadt und das romantische Flußtal erschließen. Unmittelbar am Hause mündet, aus dieser Hügelkette sich herabwindend, ein schattiges, enges Waldtal, der sog. „Keppgrund“, an dessen Eingang eine ländliche Wirtschaft mit vortrefflicher Kegelbahn und auf halber Höhe eine malerisch auf einem Felsvorsprung gelegene Mühle zur wohligen Rast einladen. Der schmale Fußpfad schlängelt sich von da in zahlreichen Windungen mit reizvollen malerischen Durchblicken auf die Bergspitze, „Zuckerhut“ genannt, der, wie die gesamte Hügelkette des Borsbergers, wegen seines berückenden Panoramas berühmt ist. Die Schönheit dieses gottgesegneten Landstriches hatte Carl Maria vollkommen in ihren Bann geschlagen. Die Monate in seinem Hosterwitzer Paradies waren die seligsten seines Lebens, und wenn im Frühjahr die erste warme Sonne der Natur ihr Blütenkleid hervorzauberte, so hielt ihn nichts mehr in der Stadt, und er nahm gern den beschwerlichen langen Spazierweg mit in den Kauf. Sein Gärtchen liebte er über alles, und wenn er, von der Arbeit aufblickend, seinen lieben Mucks in der kleinen Laube bei einer Näherei sitzen sah und rasch hinunterlief, um sich ein Küßchen zu stehlen, so rief er oft übermütig aus: „Möcht' ich doch den Kerl sehen, der glücklicher ist als ich!“, wobei er nie verfehlte, indem er sein schwarzes Käppchen lüftete, hinzuzusetzen: „Gott behüt's!“

Die Wälder, Täler und Hügel der Umgebung waren ihm aufs innigste vertraut, hier reiften auf einsamen Spaziergängen jene gött-

lichen Weisen, die noch heute die Welt entzücken. Weber entwarf alle Musikstücke fertig im Kopf, trug sie oft lange mit sich herum und modelte an ihnen, bis er sie schließlich dann meist in einem Zug und ohne jede Korrektur niederschrieb. Kegelschieben auf dem benachbarten Gasthaus des Keppgrundes oder Baden in der nahen Elbe erquickten nach fleißiger Arbeit. Das Sommeridyll in Hosterwitz, das Weber mit Ausnahme des Jahres 1820 künftighin alljährlich bezog, heilte oft die Wunden, die ihm der harte, enttäuschungsreiche Dienst der Wintermonate geschlagen, und spann ihn so in seinen Zauber ein, daß er dieses Fleckchen Erde nicht mehr missen konnte. So schreibt er einmal an Rochlitz: „Ich weiß ja, daß es hier für meine Kunst kein Heil gibt, daß ich keine spornenden Aufträge bekomme, daß es mir an Anregung und Umgang mangelt, daß hier eine lähmende, jeden hohen Schwung hindernde Luft von oben und von allen Seiten weht, daß ich mehr leisten könnte und würde, wenn ich fort ginge, aber ich kann aus dem verflucht hübschen Neste nicht heraus.“

Am 18. Juni 1818 hatte Carl Maria zum erstenmal sein sommerliches Märchenschloß bezogen. Die wohltätige Ruhe des Landaufenthaltes hatte bald seine abgespannten Nerven wieder soweit gekräftigt, daß neue Arbeitspläne sich in ihm regten. Vor allem galt es, den Anlaß einiger bevorstehender höfischer Fest- und Gedenktage zu benutzen, um dem königlichen Hause zu huldigen und das Interesse des Herrschers für die deutsche Oper und ihren Leiter dadurch stets aufs neue zu wecken. Diese trotz ständiger Mißerfolge immer wieder unternommenen Versuche Webers entsprangen keineswegs serviler Liebedienerei, sondern ehrlicher Zuneigung zu seinem Fürstenhaus und der Überzeugung, daß einmal doch auch ihm das Glück gewogen sein müsse und dann durch ein Königswort die deutsche Kunst aus ihrem Aschenbrödel-Dasein erlöst werde. Daß er hierbei einem Phantom nachjagte und unter Hintansetzung der eigenen Person und Erduldung empfindlicher Kränkungen auf ein Wunder hoffte, das nie eintreten konnte, sollte er erst zu spät erkennen. Weber meinte es jedenfalls mit seinen höfischen Werken durchaus ehrlich. „Diese Gelegenheitsarbeiten, die nur Eintagsfliegen in der Kunstwelt sind, gehören zur Schattenseite eines Dienstverhältnisses und sind wegen ihrer Vergänglichkeit immer eine trübe

Arbeit, wenn man auch noch so treu ergeben und liebend anhänglich demjenigen ist, für den man sie schreibt. Dieses ist gewiß bei mir der Fall, denn wer unsern Hof näher kennenlernt, müßte ein Mensch ohne Gefühl und Empfindung sein, wollte er ihn nicht hoch ehren und treu lieben. Deshalb bin ich auch zufrieden und heiter. Verdruß gibt es überall, den muß man geduldig ertragen, und nur die Zeit und Ausdauer geben mehr Ruhe.“ (An Gänsbacher, 24. August 1818.) Nach einer anmutigen Kantate zum Namenstage der Königin („Natur und Liebe“) wandte sich Weber einer größeren Komposition zu, einer zur Feier des 50jährigen Regierungsantritts König Friedrich August I. von Kind gedichteten „Jubel-Kantate“, die er in angestrengtester Arbeit vom 7. bis 20. August bewältigte. Sie sollte am Jubeltage in einem großen Festkonzert im Theater aufgeführt werden, und Vitzthum hatte sie, da Morlacchi die Festmesse für die kirchliche Feier komponierte, bei Weber bestellt. Doch der König befahl kurz vor dem Gedenktage auf Einsiedels Vortrag für das Konzert ein italienisches Programm! So war also auch diesmal wieder die deutsche Kunst am Jubeltage eines deutschen Königs verbannt!

Um wenigstens nicht ganz zum Schweigen verurteilt zu sein, komponierte Weber in höchster Eile noch eine Ouvertüre, die als „Jubel-Ouvertüre“ mit ihrer festlichen Stimmung, die sich schließlich zu begeistertem Hymnus und heißen Segenswünschen in Gestalt des „God save the King“ steigert, unvergänglich geworden ist. Diese eröffnete am 20. September das italienische Festkonzert. Seine verschmähte Kantate brachte er als Nachfeier in einem Konzert in der Neustädter Kirche zum Besten erzgebirgischer Notleidender zu Gehör. Die begeisterte Teilnahme der Musikfreunde mußte ihn dafür schadlos halten, daß er Zeit und Gesundheit im Dienste seines Königs wieder einmal zwecklos vertan.

Kaum in die Stadtwohnung zurückgekehrt, fingen die dienstlichen Ärgernisse wieder an. Als Weber gar versuchte, seine „Silvana“ einzustudieren, begegnete er bei den durch Morlacchi aufgehetzten italienischen Sängern solchen Schwierigkeiten, daß er, nachdem die Proben einfach nicht zustande zu bringen waren, den Plan endgültig aufgab. Carl Maria befand sich damals in einem stark überreizten Zustand, zumal zu den beruflichen noch schwere häusliche Sorgen

hinzukamen. Caroline sah ihrer Niederkunft entgegen und kränkelte ständig. Eine entsetzliche Angst um das Leben des geliebten Weibes quälte ihn unablässig und machte ihm das Arbeiten fast unmöglich. „Das war eine harte Periode für mich, in der für mich alles tot war außer meiner allernächsten Umgebung und Pflicht. Wenn ich dann so bis 11, 12 Uhr an meiner Frau Krankenbette den Schmerz in mich gesogen hatte, mußte ich noch in meine Arbeitsstube und arbeiten.“ Weber hatte zur goldenen Hochzeit des Königspaares eine Jubelmesse (G-dur) begonnen. „Habe ich in der ersten ganz meiner Überzeugung und dem tiefen Gefühl der Größe des Gegenstandes mich hingegeben, so will ich jetzt nur eine froh und fröhlich kindlich bittende und jubelnd zum Herrn betende Schar denken. — Außerdem drücken mich noch manche angefangene kleinere Arbeiten, die bei meiner noch etwas anhaltenden Verstimmlung nicht recht gelingen wollen. Diese Kleinigkeiten sind nur die Kinder glücklicher Augenblicke. Das Größere reift unter Leiden und Freuden.“ (An Rochlitz.)

Am 22. Dezember genas Caroline eines Töchterchens. Weber hatte schon zuvor beim König um die Gnade gebeten, Patenschaft an seinem Kinde versehen zu wollen, und die Majestäten hatten ihm dies huldvoll zugesagt. Es war bei solchen Gelegenheiten üblich, daß die Fürstlichkeiten sich durch Beamte des Hofstaates vertreten ließen, deren Rang der Stellung und Wertschätzung der Eltern des Täuflings entsprach. Der König hatte zweifellos die Regelung der Angelegenheit dem Hofmarschallamt übertragen. Zum nicht geringen Erstaunen der Gäste erschienen am Tag der Taufe bei Weber in Vertretung des Hofes des Königs Kammerdiener und eine Kammerfrau. Eine schwerere Kränkung konnte man ihm als Edelmann, hoffähigen Beamten und berühmten Künstler wohl kaum antun! Carl Maria vermochte diesen Schlag lange nicht zu verwinden. Wem er ihn eigentlich zuzuschreiben hatte, ist nie bekannt geworden, da er zu stolz war, um bei seinem Dankbesuch bei den Majestäten ein Wort darüber verlauten zu lassen. Auch die Ausführung der Jubelmesse am 17. Januar 1819 wurde im letzten Augenblick noch dadurch geschädigt, daß dazu nicht sein Offertorium, sondern eines von Morlacchi gesungen wurde, das durch das erstmalige Auftreten des italienischen Wundertenors Cantù alle Auf-

merksamkeit für sich in Anspruch nahm, so daß für Webers Musik nur wenig Interesse blieb.

Doch wenige Wochen später schien auch Weber endlich einmal die Sonne königlicher Huld zu lächeln. Er erhielt den Auftrag, zur bevorstehenden Vermählung des Prinzen Friedrich August eine Festoper zu schreiben. Kind, dem Vitzthum das Libretto übertrug, schlug drei Stoffe vor, einen aus der Geschichte, einen aus der Mythologie und einen aus der Märchenwelt. Weber entschied sich für das Märchen „Alcindor“, das neben großem szenischen Pomp den Zauber des Orients und den Duft der Feenwelt erschloß, also Reiche, in denen sich seine Phantasie von je heimisch gefühlt. Das Textbuch war in kurzer Frist beendet, doch eine schwere Krankheit warf Weber für Wochen nieder. Als er sich kaum etwas erholt, starb sein Töchterchen, und dieser Schmerz zwang auch Caroline, die selbst kränkelnd, mühsam den Gatten gepflegt, aufs Krankenlager. Erst anfangs Mai gestattete der Zustand der beiden Patienten, deren sich treue Freunde hilfreich angenommen, die Übersiedlung nach Hosterwitz. Hier ließ ein mildes Frühjahr und lachender Sonnenschein die Genesung rascher fortschreiten. Carl Maria beschäftigte sich bereits intensiv mit den Arbeiten zu „Alcindor“, da erschien am 28. Juni Graf Vitzthum in seinem Eldorado und brachte dem kaum Wiederhergestellten zwei Hiobsposten. Der Auftrag zu der befohlenen Festoper war zurückgenommen worden, man wollte sich mit einem einfacheren italienischen Festspiel Morlacchis begnügen, und der Graf hatte diesen Anlaß wahrgenommen und, des ewigen Streites und der Quertreibereien müde, seinen Abschied erbeten. Das letztere war für Weber der weit härtere Schlag. Damit schied sein einziger und treuester Helfer und Mitstreiter, und er stand nun ganz allein in diesem kunstfeindlichen, ränkevollen Hofgetriebe. Mit Tränen in den Augen trennten sich die beiden wackeren Männer. — Noch ein letztes Mal versuchte Weber dem König seine Dienste anzubieten, als seine Lieblingsprinzessin Maria, die sechzehnjährige Tochter des Prinzen Max, sich vermählen sollte. Doch auch diesmal lehnte man „mit Bedauern“ ab, da Morlacchi bereits den Auftrag zu einem Festspiel erhalten habe. Nun endlich sah der immer wieder Enttäuschte ein, daß am Dresdener Hof sein Stern nie erstrahlen werde. Eine tiefe Depression befiel den Kampfesmüden, an dessen

Lebensmark bereits eine heimtückische Krankheit zehrte. Glücklicherweise rüttelte ihn eine Botschaft von außerhalb bald aus seiner Lethargie auf und wies ihm den Weg, auf dem sein Genius zu weit kühnerem Flug seine Schwingen rühren sollte. Sie kam vom Grafen Brühl.

Dieser hatte bereits 1818 nochmals den Versuch gemacht, Weber für Berlin zu gewinnen, war aber wiederum an dem Widerstand des Königs, der bereits seit langem, ohne sein Vorwissen, das Engagement Spontinis betrieb, gescheitert. Da Brühl nun wohl endgültig auf ein Zusammenwirken mit dem hochgeschätzten Künstler verzichten mußte, von dem er stolz an den König berichtete, daß „seinesgleichen in Deutschland nicht wieder zu finden sei“, so trat er um so tatkräftiger für dessen Werke ein. Er hatte nicht allein die „Silvana“ wieder in den Spielplan aufgenommen, sich die Partitur der großen Messe (Es-dur) für ein Konzert in der Garnisonkirche ausgebeten, sondern auch für die Sängerin Milder-Hauptmann bei Weber eine große Einlegearie in Cherubinis „Lodoisca“ bestellt und mahnte nun dringlich wegen der „Jägerbraut“, die er zur Eröffnung des neu erbauten Schauspielhauses aufführen zu können hoffte. Diese Aussicht weckte Carl Maria aus seinem fruchtlosen Dresdener Ringen und zeigte ihm ein lohnenderes Ziel. Sofort übersandte er dem Grafen das Textbuch der Oper, besuchte ihn kurz darauf auf seinem Gute Seiffersdorf und vereinbarte mit ihm alles Nähere betreffs der Berliner Uraufführung. Zum Frühjahr sollte das Werk beendet sein. Nachdem daher noch einige von „Alcindor“ her in seinem Geiste spukenden Themen sich zu kleineren Klavierstücken verdichtet, darunter das „Rondo brillante“, die glanzvolle „Polacca“ und seine epochemachende, unsterbliche „Aufforderung zum Tanz“ (28. Juli, Caroline gewidmet), stürzte sich Weber mit wahrer Wut auf die Komposition der „Jägerbraut“, und der seit Jahren angesammelte, durch äußere Gewalten zurückgedämmte Melodienstrom brach nun mit elementarer Gewalt aus seinem Innern hervor. Meisterstück reihte sich an Meisterstück. Die Dienstgeschäfte des Winters brachten dann nochmals eine vorübergehende Stockung. Bemerkenswert unter diesen ist die Aufführung von Meyerbeers „Alimelek“ und „Emma di Resburgo“, da Carl Marias Stellungnahme für das deutsche Jugendwerk gegen das

ganz in geschmackloser Rossini-Nachahmung befangene spätere einen heftigen Zeitungsstreit mit den Italienern zur Folge hatte. Im Frühjahr ward dann die Arbeit an der Oper von neuem aufgenommen, und am 13. Mai mit der Ouvertüre die Partitur der „Jägerbraut“ abgeschlossen. „Gott sei gelobt und ihm allein die Ehre“ schreibt Carl Maria in sein Tagebuch, und der nächste Tag weist nur die vielsagende Eintragung auf: „14. Mai, Sonntag — gefaulenzt!“ Doch schon wenige Tage später beginnt er ein neues dramatisches Werk. Der durch Jahre gehemmte Born strömt nun in der Fülle seiner Kraft unaufhaltsam dahin.

Brühl hatte nämlich, da sich der Aufführung von Webers Oper durch das Eintreffen des vom König auf eigene Faust berufenen Spontini und die zeitraubende Einstudierung von dessen Prunkoper „Olympia“ unerwartete Hindernisse in den Weg gestellt, bei Weber die Begleitmusik zu P. A. Wolffs Schauspiel „Preziosa“ bestellt. Hatten zu Brühls Verdruß die auch vom Berliner Hof begünstigten Italiener den deutschen Meister vorerst in der Oper verdrängt, so wollte er ihn wenigstens im Schauspiel zu Wort kommen lassen und auf diesem Umwege schon seiner Oper Freunde werben. Weber war anfangs von dem Plan wenig entzückt. „Ich habe es zwar eigentlich geschworen, Musik zu Schauspielen zu schreiben, denn es ist besonders deshalb mißlich, weil einem ein Gedicht recht wohl gefallen kann, ohne gerade zur Komposition anzuregen. Aber was wird man nicht gern tun, um einem Direktor wie Graf Brühl und einem Künstler wie Wolff seine Achtung zu beweisen!“ Er machte sich sofort an die Arbeit. „Das ist ein schwer und bedeutend Stück, über eine halbe Oper.“

Da Weber mit einer Aufführung seiner Oper noch in diesem Frühjahr in Berlin gerechnet hatte und an den Berliner Aufenthalt eine Kunstreise anschließen wollte, so war er für diesen Sommer nicht nach Hosterwitz übersiedelt, zumal Caroline nach einer erneuten Enttäuschung ihrer Mutterhoffnungen noch kränkelte, sondern hatte sich in einem in der Nähe des Linkeschen Bades unmittelbar an der Elbe gelegenen Sommerhaus, „Kosels Garten“ hieß die Besitzung, eine provisorische Landwohnung gemietet. Hier arbeitete er fleißig an der „Preziosa“. Das exotische Kolorit, in das er geschickt Motive von einst in Gotha bei spanischen Soldaten gesam-

melten Nationalmelodien und echte Zigeunerweisen, die ihm ein befreundeter Oberbibliothekar verschaffte, einflocht, fesselte ihn bald an das ihm eigentlich „aufgezwungene“ Werk. Für seine Schaffensart ungemein charakteristisch und ein Beweis, wie ausgereift die Gliederung und einzelne Themen des Werkes in seiner Seele schon lebten, ehe er sie zu Papier brachte, ist die Tatsache, daß er diesmal, im Gegensatz zu sonst, als erstes die Ouvertüre niederschrieb, die, wie alle ihre berühmten Geschwister, in Gestalt eines glänzenden Instrumentalsatzes eine dramatische Zusammenfassung der Hauptideen des Werkes gibt. Am 15. Juli, also kaum zwei Monate nach der „Jägerbraut“, war die Partitur von „Preziosa“ beendet.

Inzwischen hatte ihm Brühl mitgeteilt, daß, da der Bau des Schauspielhauses nur langsam fortschreite, kaum vor Spätherbst mit den Proben der Oper begonnen werden könne, ihn erneut zur „Preziosa“, „einer schweren und bedeutenden Aufgabe, die dem Publikum einen großen Kunstgenuß verheiße“, gespornt und folgenden bedeutungsvollen Rat erteilt: „Der Titel ‚Jägerbraut‘ scheint mir und unseren Kunstverständigen nicht so passend und dem Inhalt entsprechend als der in dem Gespensterbuche von Apel und Laun gebrauchte: ‚Freischütz‘. Es wäre deshalb ganz außerordentlich wünschenswert, daß Sie mit Kind gefällige Rücksprache nehmen und ihn zur Wahl des vorgeschlagenen Titels bestimmen möchten. Das Märchen, aus dem das Sujet genommen, ist ja doch bekannt genug und eben darum der letzte Titel unstreitig zweckmäßiger und romantischer.“ (Unveröffentlicht, Staatsopernarchiv.) Nach Einigung Webers mit Kind wurde Brühls Vorschlag gemäß „das Mägdlein zu einem Knaben erhoben“ und die Oper nun, zum drittenmal, endgültig in „Der Freischütz“ umgetauft. Das von Brühl schon zur Hälfte, im Betrag von 40 Friedrichsdor, im voraus bezahlte Honorar, zu dem noch 110 Taler für „Preziosa“ und 1000 Taler vom Verlag Schlesinger für den Verkauf zahlreicher Kompositionen der letzten Jahre hinzukamen, setzte Weber in den Stand, die geplante Kunstfahrt gemächlicher zu absolvieren, sie mit einer Erholungsreise zu vereinen und vor allem Caroline mitzunehmen. Da die Berliner Dispositionen sich nun dergestalt geändert hatten, beschloß er, nicht mehr bis zum Herbst zu warten, sondern sofort bei Ferienbeginn Dresden zu verlassen. Nachdem er noch als letzte Neuheit des jungen

Heinrich Marschner „Heinrich IV. und d'Aubigné“ herausgebracht, rollte am 25. Juli 1820 der Reisewagen mit dem beglückten Paar, das nach sorgenschweren Wintermonaten nun Sonne, Welt und Freiheit genießen wollte, zur Stadt hinaus.

In Leipzig ward Rochlitz besucht. Das erste Konzert fand in Halle statt, wo die akademische Jugend dem Komponisten der Freiheitslieder begeisterte Huldigungen darbrachte. Über Alexisbad, wo am 3. August Verehrer ein „patriarchalisches Konzert“ für ihn zustande brachten, in dem auch Caroline mit der Pagen-Arie aus „Figaro“ glänzte, ging es durch den Harz, Blankenburg und Braunschweig nach Göttingen. Auch hier drängte sich die Studentenschar jubelnd um ihn. Von der nächsten Station Hannover aus schildert Carl Maria selbst dem befreundeten Dresdener Kammermusiker Roth seine Erlebnisse: „Es ist unglaublich viel Sinn für Musik in Thüringen, und ich fand sogenannte Dilettanten, die aller Ehre wert waren. In Braunschweig ließ mich der Lärm der Messe nicht zum Ertönen kommen. Den 11. reiste ich nach Göttingen, wo ich den 17. Konzert gab. War in Halle viel Enthusiasmus gewesen, so grenzte er hier ans Tolle. Nach dem Konzert sangen auch hier die Studenten mir „Lützows wilde Jagd“ und brachten mir dann ein dreimaliges jubelndes Vivat, welches sich, nachdem ich mit ihnen gesprochen hatte, noch oft wiederholte. Dieselbe Nacht noch packte ich ein und fuhr gestern hierher. Die viele Anstrengung und drückende Hitze haben mich aber etwas angegriffen; ich war heute und gestern sehr unwohl; auch meine gute Lina teilte meine Unpäßlichkeit. Hier ist in diesem Augenblick nichts zu tun, und ich gehe morgen früh nach Bremen ab. Wenn ich alle Güte und Enthusiasmus schildern wollte, mit dem ich überschüttet werde, müßte ich wahrhaft lächerlich und Prahlhans erscheinen. Wenn ich denn nun überall so viel Feuer finde, so tröste ich mich damit, daß in Dresden manche Kühlung zu finden ist.“

Auf der Fahrt nach Bremen erlitten die an sich noch recht Maroden einen Wagenunfall (der Kutscher war bei der Hitze auf dem Bock eingeduselt und hatte sie in den Straßengraben gesteuert), der zum Glück aber ohne ernsteren Schaden ablief. Das Konzert in Bremen, wie ein Abstecher nach Oldenburg, wo der Herzog sie fürstlich beschenkte, verliefen zu voller Zufriedenheit. Der 6. Sep-

tember sieht die Reisenden in Hamburg. Da sich Carolines Unwohlsein jedoch verschlimmerte und der Arzt ihr, da sie sich wieder in Umständen befand, Ruhe verordnete, so mußte leider der schöne Reiseplan aufgegeben werden. Lina blieb bei Freunden in Hamburg zurück, und Carl Maria hetzte nun, sich in Sehnsucht nach der Liebsten verzehrend, im Eiltempo von Stadt zu Stadt, um ja recht bald wieder mit ihr vereint zu sein. In Hamburg hatte er seinen Stiefbruder Fritz, der hier Musikdirektor war, nach langer Trennung wieder begrüßt, und sie waren gemeinsam nach Lübeck gefahren, wo Bruder Edmund lebte. Am 12. September wallfahrteten dann die drei Brüder gemeinsam von dort nach Carl Marias Geburtsstadt Eutin, die ihren berühmten Sohn überschwänglich feierte und ihn zu einem Konzert nötigte. Über Schleswig, wo Weber eine Empfehlung seines Taufpathen, des Landgrafen Carl von Hessen, an die Königin von Dänemark, seine Schwester, sich erbat, setzte dann Carl Maria seine Konzertreise nach Kiel fort. Hier ward er sehr kühl aufgenommen. Widrige Winde verzögerten des Ungeduldigen Weiterfahrt mit dem Dampfschiff nach Kopenhagen. Endlich, am 22. abends, stach er in See und landete nach sechsundzwanzigstündiger, ihm durch die ungekannten Eindrücke des Meeres unvergeßlicher Fahrt in der dänischen Hauptstadt. Die Erinnerung an den erlebten majestätischen Sonnenaufgang klingt später noch im „Oberon“ nach.

Die Aufnahme, die der deutsche Künstler in Kopenhagen fand, war die denkbar herzlichste. „Es ist nicht möglich mehr fetiert zu werden, wie mir hier geschieht, und ich will in der Erinnerung leben, wenn es zu Hause so ganz anders ist.“ Der Hof nahm ihn sehr huldvoll auf, und die Gesellschaft riß sich um den viel Begehrten. „So geht das tolle Leben in einem fort. Nichts als fressen und kalvieren [Klavierspielen]. In Hamburg wird es wohl ebenso toll hergehn, und ich am Ende froh sein, wenn ich wieder in dem stillen Dresden sitze, wo man nicht fürchten muß, traktiert und fetiert zu werden.“ Ein Konzert bei Hofe und ein öffentliches brachten Carl Maria viel Ruhm und klingenden Ertrag ein. Kaum war der letzte Beifallssturm verrauscht, eilte er in anstrengenden Hetztouren, von der Sehnsucht getrieben, wieder in Linas Arme. Am 15. Oktober sind die Gatten in Hamburg wieder vereint. Aus-

flüge in die Umgebung brachten erwünschte Ausspannung. Auf einem Abstecher nach Blankenese stießen Webers auf eine Schar Matrosen, die Affen zum Verkauf anboten. Ein allerliebster kleiner Kapuzineraffe schnitt so köstliche Grimassen, kratzte sich so tief-ernst philosophisch hinterm Ohr, daß Caroline ausrief: „Den muß ich haben, der sieht Spontini zu ähnlich.“ Weber, von je ein großer Tierfreund, der zu Hause bereits einen schönen Jagdhund, einen dressierten indianischen Raben und „Maune“, seine Lieblingskatze, um sich hatte, zog lachend die Börse und zahlte die dafür geforderten 3 Louisdor. „Nie habe ich Geld nützlicher angewendet, denn seinen tausendfachen Preis hat mir der kleine Satan an Apotheke und Doktor gespart, den Genuß, Herrn Spontini eine Kette ans Bein legen zu können, ganz ungerechnet!“ Nachdem noch ein einträgliches Konzert die Hamburger Tage gekrönt, ward am 25. Oktober die Heimreise angetreten, mit Rücksicht auf Linas Befinden in kleineren Tagestouren. Der 31. brachte in Braunschweig das letzte Konzert dieser ruhm- und genußreichen Kunstfahrt, die insgesamt über 1500 Taler eingetragen, von denen 600 Taler Reingewinn übriggeblieben, als Webers am 4. November wohlgemut wieder in ihrem Dresdener Nestchen anlangten. „Meine Reise war in jeder Hinsicht für mich ungemein erfreulich, und ich habe Kraft und Lust zu neuen Arbeiten erworben, da ich die Teilnahme sehe, die meinen Versuchen über alle Erwartungen zuteil wird.“

Weber sah sich, da er nach dem „Freischütz“ gern eine große tragische Oper schreiben wollte, nach einem guten Stoff um, und er einigte sich schließlich mit Kind auf einen „Cid“, zumal die „Preziosa“ ihm Appetit auf spanische Kost geweckt hatte. Das Erscheinen einer „Cid“-Oper von Aiblinger in München ließ ihn diesen Plan jedoch wieder aufgeben. Ein Freundschaftsdienst für Bärmann, der um die Weihnachtszeit in Dresden eintraf, um zu konzertieren, gab Veranlassung, zum erstenmal etwas aus dem „Freischütz“ öffentlich erklingen zu lassen. Weber setzte, um die Neugierde der Dresdener zu stacheln, die Ouvertüre auf das Programm. Er selbst war von der musikalischen Wirkung des Stückes vollauf befriedigt, das Publikum allerdings wußte noch nichts Rechtes damit anzufangen. Vieles mutete doch zu ungewohnt und fremdartig an. Weber war sich dessen voll bewußt; so schreibt er an Lichtenstein, der nach Ein-

sicht in die Partitur Bedenken äußerte: „Ich glaube gern, daß ihr aus manchem nicht klug werden konntet. Es sind Dinge darin, die in dieser Weise noch nicht auf der Bühne waren — — Gott gebe nur, daß ich das Rechte getroffen!“

Da von Berlin her noch alles still blieb, andererseits der Theaterdirektor von Braunschweig, dem Weber auf der Durchreise die Oper verkauft, drängte, so fragte er besorgt bei Brühl an, „wann endlich der arme Freischütz frei in die Welt treten könne“. Am 2. Januar kommt der Bescheid, daß, nachdem Brühl mehrfach vergeblich versucht, das neue Haus noch zu Beginn des Winters in Betrieb zu nehmen, der König die Eröffnung für Anfang Mai 1821 bewilligt habe, also Webers Kommen nach Berlin Ende April erwünscht sei. Als Eröffnungsvorstellung hatte jedoch Brühl das Werk des Freundes nicht durchzusetzen vermocht, hierzu wurde ein Schauspiel befohlen. Er gedachte es jedoch gleich am zweiten Abend, als erste musikalische Aufführung, vorzuführen und suchte, um von vornherein keinen Argwohn der italienischen Hofpartei zu erregen, den „Freischütz“ möglichst harmlos erscheinen zu lassen. So berichtete er an den König: „Ich habe eine von dem Hofrat Kind in Dresden verfaßte und von dem Kapellmeister Maria von Weber komponierte, sehr geistreiche und schöne *Zauberoperette* kommen und ausschreiben lassen, auch bereits die nötigen Dekorationen dazu anfertigen lassen.“ Der König genehmigte das Programm im allgemeinen, verfügte aber, daß der Eröffnungsabend, der einen Prolog von Goethe, dessen „Iphigenie“ und ein Ballett „Die Rosenfee“ von Herzog Carl von Mecklenburg umfaßte, zunächst mehrfach wiederholt werden solle, da während der ersten Zeit das Haus aus Neugierde doch gut besucht sei, ferner einige alte Stücke übernommen würden und dann erst an Novitäten wie „Freischütz“ u. ä. zu gehen sei. (Akten des Staatsopernarchivs.) Bedeutete dies auch eine erneute kürzere Verzögerung, so hatte Brühl doch jetzt, wenn auch auf Umwegen, sein Ziel erreicht und konnte mit Eifer an die Vorbereitungen des deutschen Werkes schreiten, mit dem er hoffte, der italienischen Partei, die mit der unter größtem Pomp und verschwenderischer Pracht ausgestatteten Aufführung von Spontinis „Olympia“ zu einem großen Schlage ausholte, die Stirn bieten zu können. Brühl hatte, seit er 1815 zum Leiter der Berliner Hof-

theater ernannt worden, warmherzig für die deutsche Kunst gekämpft und mit scharfem Kennerauge in Weber den Mann zu erblicken geglaubt, der berufen sei, die schwächlichen, bisher immer wieder gescheiterten Hoffnungen auf eine echte deutsche Oper zu erfüllen. Er war dabei bei seinem König wiederholt auf Widerstand gestoßen, und Spontinis unvermutete Berufung nach Berlin drohte die Glanzzeiten der italienischen Oper, die nach kurzer Blüte unter Friedrich dem Großen eigentlich ganz abgewirtschaftet zu haben schien, wieder heraufzuführen. Der Hof und die in ihrem Empfinden und ihrer Geschmacksrichtung undeutsche höhere Gesellschaft hatten diesen herrschsüchtigen, eitlen Italiener mit Jubel begrüßt, er ward bald der allmächtige Maestro.

Spontini war nun keineswegs nur der eitle Charlatan, als den man ihn gern hinstellen liebt. Mit seiner Oper „Die Vestalin“ (1807), in der er die neuen Instrumentationseffekte der italienischen Reformbewegung Simon Mayrs auf die französische Oper übertrug, hatte er in Paris einen berechtigten Erfolg errungen. Es waren ihm darin Glanznummern von dramatischem Feuer und hinreißender Leidenschaft gelungen, die in der Oper vorbildlich geblieben sind und noch das Entzücken Richard Wagners erregt haben. Weit schwächer war schon sein nächstes Werk „Ferdinand Cortez“ (1809), und als er dem Rufe König Friedrich Wilhelms folgend Paris verließ, war er dort eigentlich schon eine gefallene Größe, und seine in Berlin geschaffenen Werke zeigen ihn durch Überspitzung äußerer Effektmittel bald völlig auf das Niveau der hohlen Lärm- und Spektakeloper herabgesunken, die schließlich zum Verfall der „großen Oper“ geführt hat. Immerhin gelang es ihm, zunächst auch das Berliner Publikum, das im Grunde dieser neuen ausländischen Invasion kühl gegenüberstand, zu verblüffen. Als Dirigent hat sich Spontini in Berlin große Verdienste erworben, und die von ihm geleiteten Aufführungen hatten künstlerisches Format. Als Mensch dagegen war er, der ehemalige Günstling des großen Bonaparte, ungeheuer selbstsüchtig und, des starken Rückhaltes beim König und aller Hofschranzen sich bewußt, grenzenlos anmaßend; überdies als echter Italiener ein Meister der Intrige. Mit dem Intendanten Brühl, der bei Spontinis Eintreffen im Mai 1820 vergeblich versucht hatte, durch genaue Dienstinstruktionen die Machtbefug-

nisse der einzelnen Stellen festzulegen, gab es daher einen Konflikt über den andern, und dieser mußte manch demütigende Ungerechtigkeit über sich ergehen lassen. Doch mit staunenswerter Beharrlichkeit und großem diplomatischen Geschick suchte Brühl, trotzdem er dabei meist auf mangelnde Unterstützung, ja offenen Widerstand von „oben“ stieß, gegen das Überhandnehmen dieser italienischen Geschmacksrichtung anzukämpfen und der deutschen Kunst ihr Recht zu wahren. Hierbei stützte er sich vor allem auf Webers Schaffen, und die Arroganz der Gegner, die von der Hegemonie der italienischen Oper allzu durchdrungen waren und in den harmlosen, gönnerhaft geduldeten Werken dieses deutschen Kapellmeisterleins keinerlei Gefahr witterten, erleichterte ihm den Kampf. Brühl wußte nur zu genau, daß es sich bei der bevorstehenden Uraufführung des „Freischütz“ nicht nur um Erfolg oder Mißerfolg seines Freundes Weber handelte, sondern um weit mehr, um einen entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung der deutschen Oper. Sollte auch Webers Werk, den er für den bedeutendsten deutschen Musiker seiner Zeit hielt, dessen Weisen im Volke wie keine anderen Wurzel geschlagen, sich nicht gegen die Italiener behaupten können, so war auf lange hinaus wieder deren Vorherrschaft gewiß und damit seine eigene Lebensaufgabe gescheitert. Es galt also, wohlgerüstet in die Schlacht zu ziehen und dem „Freischütz“ den Boden nach Möglichkeit vorzubereiten.

Am 15. März 1821 ließ Brühl zunächst die „P r e z i o s a“ in Szene gehen, die, dem blonden Bruder wie eine schwarzlockige Schwester verwandt, dem größeren Werke bereits Freunde werben und Verständnis wecken sollte. Der Erfolg war ein recht freundlicher, die Kritik dagegen blieb kühl und nahm diese Begleitmusik zu einem Schauspiel nicht recht für voll, immerhin brachen die „Kühnheiten“ des Preziosa-Orchesters den weit gewagteren der Oper bereits Bahn. Was deren Besetzung anlangt, so legte Weber alles vertrauensvoll in Brühls Hand. „Was kann ich besseres tun, als ruhig der Einsicht, Erfahrung und Sachkenntnis desjenigen zu vertrauen, der von jeher mit so vieler wahrer Teilnahme und sorgender Güte für mein Bestes wirkte und dachte.“ Er willigte auch auf des Grafen Bitte ein, der Sängerin des Ännchen im dritten Akt noch eine Szene einzulegen, „in der diese sich heiter bemühen müsse, die traurige Stimmung

Agathens zu zerstreuen“. Es war dies die Romanze: „Einst träumte meiner seligen Base“, deren etwas gezwungener Humor das Stück unschwer als späteres Einschleusen in die Oper erkennen läßt, während das sich ihr anschließende Rondo „Trübe Augen“ wiederum zu den glücklichsten Einfällen Webers zu zählen ist. Endgültig niedergeschrieben wurde beides erst in Berlin, um der Sängerin, die Weber zuvor nicht kannte, „hin und wieder etwas recht kehlgerecht zu machen.“

Sah Carl Maria das Heranreifen seines Werkes in Berlin in den besten Händen, so gestalteten sich die Verhältnisse in Dresden immer trostloser. An Vitzthums Stelle war Herr von Könnertitz aus Weimar getreten. „Dieser hängt den Mantel nach dem Wind, die Italiener haben ihn in ihren Klauen, und so sehe ich dahinschwinden, was ich seit vier Jahren mit Aufopferung physischer und künstlerischer Gesundheit für das Wohl der Kunst überhaupt und der deutschen insbesondere errungen habe. Man möchte gar zu gern die deutsche Oper zu einem schattengleichen Beiläufer der italienischen machen. Ehe es dazu kommt, wünsche ich lieber ihre gänzliche Auflösung. Dann habe ich Ruhe. Es gab Zeiten, wo ich mich ganz unglücklich und desparat fühlte, nun gebe ich mir aber Mühe, die Sache so leicht als möglich zu nehmen. Ich habe die Beruhigung, das meinige als ehrlicher Kerl getan zu haben, weiter nun geschehe, was Gott will.“ Carl Maria freute sich daher doppelt, einmal einige Wochen aus dieser unfruchtbaren Tretmühle herauszukommen und in Berlin mit einer hervorragenden willigen Künstlerschar, frei aller Hemmungen und Hindernisse, arbeiten zu dürfen, wengleich er sich der Bedeutung und Gefahr dieses „Freischütz“-Abenteuers wohl bewußt war. Doch er vertraute seinem Genius und der Kraft seines Werkes und trat, als ihm Brühl mitteilte, daß die Erstaufführung von Spontinis „Olympia“, die im Opernhaus der seinigen vorangehen mußte, endlich am 4. Mai stattfinden könne, wohlgenut in Begleitung von Caroline und des Lieblingshundes „Ali“ am 2. Mai die Reise an, die über sein und seiner Schöpfung Schicksal entscheiden mußte.

In Beers Stadtwohnung in der Behrenstraße 34 fanden Webers, wie stets, herzlichste Aufnahme, und dies gastfreundliche Haus ward bald das Hauptquartier der deutschen Partei, in dem sich alle, die

es mit der deutschen Kunst und Weber hielten, zusammenfanden. Hier gab es, je nachdem Geschehnisse oder Gerüchte die Kunstwelt erregten, stürmische Stunden, in denen Siegeszuversicht mit tiefer Depression und Verzagtheit abwechselten. Namentlich die noch unter den Nachwehen einer erneuten Fehlgeburt leidende, nervenüberreizte Caroline bangte schrecklich um den Erfolg ihres Carl und durchlebte entsetzliche Tage, wenn sie von Intrigen und Kabalen aus dem italienischen Lager hörte. Der ruhigste von allen war Carl Maria selbst, der in festem Vertrauen auf Gott und sein Werk sich durch nichts beirren ließ. Brühls vorbereitende Anordnungen hatten seinen vollen Beifall gefunden, die Rollen lagen sämtlich in besten Händen, die Chöre waren bereits liebevoll studiert, und auch die von dem jungen Gropius entworfenen Dekorationen fanden im allgemeinen, wenn sie auch nicht romantisch altväterisch genug anmuteten, seine Anerkennung. Nur wegen der Wolfsschlucht kam es zu einer ernsten Meinungsverschiedenheit. Hier wollte Gropius die Schrecknisse aus dem Kampfe der Elementargewalten hergeleitet darstellen und das Gespenstische, wie aus der Phantasie Caspars und Max' geboren, auch nur durch Andeutungen in der Seele der Beschauer hervorrufen. Weber bestand dagegen auf dem Loslassen eines wirklichen tüchtigen Hexensabbats. „Ihre Intentionen sind zu fein für die Oper, sie passen in den „Hamlet“ oder „Macbeth“. Wer aber soll aus Ihren Felsengesichtern und Wolkengestalten bei dem Höllenspektakel meine Musik herausstudieren? Machen Sie die Augen der Eule tüchtig glühen, ordentliche Fledermäuse umherflattern, lassen Sie sich's auch auf ein paar Gespenster und Gerippe nicht ankommen, nur daß es tüchtig Crescendo mit dem Kugelgießen gehe!“ Weit weniger als das Dekorative befriedigten Weber die Kostüme, die er zu elegant und zierlich fand. Das wilde, kräftige Jägerhabit der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, mit Collet, hohen Stiefeln mit Klappen, Patronenschnüren und Aufschlagehut schien ihm für seine Oper das einzig Passende. Doch in diesem Punkte mußte er nachgeben, da man damals ein so wenig adrettes, naturalistisches Kostüm in Berlin nicht zu bringen wagte!

Endlich, nach nochmaliger Verschiebung, am 14. Mai, ging Spon-tinis mit so viel Lärm angekündigte Prachtoper „Olympia“ in Szene. In 42 Proben hatte der Generalissimus die Aufführung bis

ins kleinste ausgefeilt, und an Ausstattung und Prunk wurden keine Kosten gescheut. Selbst lebende Elefanten durften im Triumphzuge nicht fehlen. Sogar Weber muß gestehen: „Die Aufführung der Olympia ist das Prachtvollste, was man sehen kann, sie soll über 20 000 Taler kosten. Die 38 Trompeter auf dem Theater, die Massen der Chöre, des verstärkten Orchesters, der Tänzer und Statisterie sind unglaublich. S. M. der König nahmen so großen Anteil daran, daß Sie allen Hauptproben beiwohnten und auch in der Aufführung in den Zwischenakten auf das Theater kamen.“ Doch so sehr auch Hof und Gesellschaft ihren Liebling feierten und die ihm günstig gestimmte Presse sein Lob in allen Tonarten sang, die Wirkung der Aufführung war wohl zunächst eine verblüffende, überwältigende, aber sie ließ innerlich kühl und hielt nicht vor. Die anfangs, wenn sie diesem Massenaufgebot gegenüber an die bescheidenen Mittel des „Freischütz“ dachten, recht kleinmütig gewordenen Anhänger Webers schöpften daher neue Hoffnung. Das große Publikum verhielt sich trotz aller Lobeshymnen der „Olympia“ gegenüber zurückhaltend, und schon die dritte Aufführung wies Lücken auf. Mit welchen Mitteln Spontini seinen Erfolg zu stützen versuchte, zeigt eine Mitteilung Webers an Kind. „Der Präsident des Zensur-Kollegiums hat eine Order erlassen, vermöge deren in keinem hier erscheinenden Blatte die Musik des Herrn Spontini getadelt werden darf. Lob kann passieren, so viel als möglich. Was sagen Sie dazu??!! Muß es nicht jedem Künstler das Herz zerfleischen, wenn er sieht, daß ein Mann wie Spontini sich zu solchen Dingen herablassen kann, die notwendig in kurzer Zeit ihn selbst herabziehen und die öffentliche Meinung gegen ihn erbittern müssen?“

Nachdem sich die Aufregung ob dieses Kunstereignisses allmählich gelegt und das übermüdete Personal sich einigermaßen erholt, konnte Weber endlich am 21. Mai mit den Proben beginnen. Seine mitforttreibende Art und der künstlerische Ernst seines Arbeitens entflamten rasch den Eifer aller Mitwirkenden zu ehrlicher Begeisterung. Frau Seidler (Agathe) hatte eine vortrefflich geschulte Stimme und ein gewinnendes Äußere, Johanna Eunicke war ein übermütig schalkhaftes Ännchen, Stümer (Max), anfangs etwas kühl, erwärmte sich mehr und mehr für seine Rolle, und Blume (Kaspar), als Sänger und Darsteller gleich vortrefflich, blieb lang das unerreichte

Vorbild dieser entscheidenden Partie. So ging die Arbeit flott voran, und nach sechzehn Proben war das Werk aufführungsreif. Es wurde schließlich, da der Hof noch mehrfach durch anbefohlene Aufführungen der „Olympia“ eine Verzögerung verursacht hatte, der 18. Juni, den Weber als Gedenktag der Schlacht von Belle-Alliance als gutes Omen ansprach, für das mit Spannung erwartete Ereignis angesetzt. Die Generalprobe tags zuvor ließ sich wenig verheißungsvoll an. Der technische Apparat versagte vollkommen, vor allem in der gefährlichen Wolfsschluchtszene. Die riesenhafte Eule, die ihre Flügel bewegen sollte, konnte den einen nicht von der Stelle bringen — die leuchtenden Augen des düsteren Nachtvogels sahen aus wie ein paar klägliche kleine Straßenlaternen, der Feuerwagen war so schlecht gebaut, daß das Feuerwerk gänzlich ausblieb und ein leeres Rad mit allerlei Anhängsel in albernster Weise über die Bühne rollte. Die wilde Jagd, die sich aus dem beim Kugelgießen aufsteigenden Rauch entwickeln sollte, blieb unsichtbar, und zu allem Überfluß rief Kaspar im Eifer seine unheilvolle „Sieben“ noch zu früh, so daß die ganze Schlußwirkung des teuflischen Chores verpuffte. Die Freunde Webers, vor allem Lina, waren aufs tiefste besorgt, ja in heller Verzweiflung. Weber selbst dagegen ließ sich nicht entmutigen. Nach kurzer Erholung arbeitete er bis spät in die Nacht mit dem Maschinisten an der Vervollkommnung der technischen Probleme. Als er nach Hause kam, fand er seine Lina in Tränen aufgelöst. Allzu eifrige Freunde hatten ihr die Nachricht überbracht, daß Spontini für die Premiere eine große Verschwörung angezettelt habe, dem Werke ihres Gatten höchste Gefahr drohe. Doch Weber war guter Dinge, und seine wunderbare Heiterkeit und gläubige Zuversicht gaben schließlich auch der Gattin die Fassung wieder. Mit welcher Ruhe er der entscheidenden Stunde entgegensah, zeigt die geradezu erstaunliche Tatsache, daß Weber am Vormittag des 18. Juni, mehrere Stunden nach seiner Weise still am Schreibtisch sitzend, komponierte und das große Konzertstück aus f-moll vollendete!

Er brachte die fast noch nassen Notenblätter heiter Caroline, bei der sich der vor kurzem zu ihm nach Dresden in die Lehre gegangene siebzehnjährige Julius Benedikt, Sohn eines reichen Stuttgarter Bankiers, befand, setzte sich ans Klavier und spielte den beiden das ganze Stück vor, indem er seinen feurigen Vortrag

folgendermaßen kommentierte: „Die Burgfrau ist auf dem Söller. — Sie schaut wehmütig in die weite Ferne hinaus. — Der Ritter ist seit Jahren im heiligen Lande. — Wird sie ihn wiedersehen? — Viele blutige Schlachten sind geschlagen. — Keine Botschaft von ihm, der ihr alles ist. — Vergebens ihr Flehen zu Gott, vergebens ihre Sehnsucht nach dem hohen Herrn. — Da befällt sie eine entsetzliche Vision. — Er liegt auf dem Schlachtfeld, verlassen von den Seinen, das Herzblut aus der Wunde rinnend. — Ach könnte ich ihm zur Seite sein — und wenigstens mit ihm sterben! — Sie sinkt bewußtlos und erschöpft hin. — Horch, was klingt da in der Ferne? Was glänzt dort am Walde im Sonnenschein? — Was kommt näher und näher? — Die stattlichen Ritter und Knappen alle mit dem Kreuzeszeichen, und wehende Fahnen, und Volksjubel, und dort — er ist's! — Sie stürzt in seine Arme. — Welch ein Wogen der Liebe — welch endloses unbeschreibliches Glück. — Wie rauscht und weht es mit Wonne aus den Zweigen und Wellen, mit tausend Stimmen den Triumph treuer Minne verkündend.“ Unter Glückstränen dankte Caroline dem Geliebten für dieses hohe Lied ihrer eigenen Liebe. Denn dieses „Konzertstück“ war die Erfüllung jener einst in Prag im Schmerz um Lina konzipierten f-moll-Sonate (vgl. Seite 111).

Endlich war der Abend angebrochen, an dem die entscheidende Schlacht geschlagen, die die Schicksalsstunde der deutschen Oper werden sollte. Schon vier Stunden vor Beginn der Vorstellung belagerte eine große Menschenmenge die Eingänge des Schauspielhauses, und als die Pforten endlich sich öffneten, entstand ein gefährliches Gedränge. Das Parterre füllten, Kopf an Kopf, die patriotische Jugend, vor allem die Studenten, junge Gelehrte und Künstler, u. a. auch Heinrich Heine. Webers Gattin saß mit der Beerschen Familie in einer Rangloge, in ihrer Nähe E. T. A. Hoffmann, Lichtenstein, Gubitz, der junge Mendelssohn und das ganze geistige Berlin. Uniformen waren fast gar nicht zu sehen, und auch der Hof, der tags zuvor noch eine Olympiaaufführung befohlen, blieb unvertreten. Weber wurde, als er an das Orchesterpult trat, eine stürmische Ovation dargebracht. Dreimal mußte er den Taktstock wieder sinken lassen, ehe die Begeisterung sich gelegt. Atemlos lauschte nun die Menge den Zauberklängen der Ouvertüre. Ob-

wohl Weber mit einem sehr kleinen Stöckchen dirigierte und kaum mehr als Tempo, Licht und Schatten anzugeben schien, übte er — der geborene Dirigent — doch eine geradezu faszinierende Macht über das Orchester aus. Das Stück weckte einen solchen Beifallsturm, daß Weber vergebens zum Beginn der Oper drängte. Er mußte sich zu einem da capo entschließen. Die erste Szene machte große Wirkung, der Spottchor wurde als fremdartig nicht recht erfaßt, dagegen weckte das Terzett wieder große Begeisterung. Die Szene des Max versetzte die Hörer in solche Spannung, daß seltsamerweise die später so beliebte Arie „Durch die Wälder, durch die Auen“ fast spurlos vorüberging. Kaspars Trinklied ward in seiner ganz ungewohnten Art nicht verstanden, der nachfolgende Dialog ermüdete, und der Beifall am Schluß des ersten Aktes war recht lau. Der lange Zwischenakt sah das Publikum in seltsamer Erregung. Die Spontinianer rieben sich die Hände und waren ihres Sieges schon gewiß. Der zweite Akt sollte sie bald eines Besseren belehren. Schon das Erscheinen der lieblichen Frauengestalten weckte nach dem vorangegangenen Duster helles Entzücken, doch den Glanzpunkt bildete die große Szene der Agathe. Hier gab sich alles widerstandslos dem Zauber dieser deutschen Waldpoesie gefangen. Ein unerhörter Jubel löste die allgemeine Spannung. Der Sieg des Abends war entschieden. Da in der Wolfsschluchtszene diesmal auch der technische Apparat seine Schuldigkeit tat und aller Zauberspuk wunschgemäß gelang, schloß der zweite Akt mit einem beispiellosen Triumph. Die Erregung hatte jetzt ihren Höhepunkt erreicht, doch wie ganz anders war die Stimmung als im ersten Zwischenakt. Die italienische Partei war ganz verstummt, und Ausbrüche des Entzückens lösten sich von jedem Munde. Weber aber war zu Lina und Lichtensteins in die Loge geschlichen und saß da in einer dunklen Ecke, die Hand der vor Seligkeit still weinenden Gattin in der seinen. Der dritte Akt hielt sich auf der Höhe des zweiten (der „Jungfernkranz“ ward stürmisch da capo verlangt), und die bei Fallen des Vorhangs einsetzenden Ovationen und das tausendstimmige Rufen der begeistert ausharrenden Menge waren in Berlin beispiellos. Endlich erschien der Meister, Agathe und Ännchen an der Hand führend, Kränze, Gedichte, ein wahrer Blumenregen ergoß sich auf die Bühne. Im ganzen Hause herrschte nur

eine Stimme der Begeisterung, erregt brauste das Auditorium dieses denkwürdigen Abends auseinander, laut das neue Wunder verkündend.

Der festlich erleuchtete Jagorsche Saal vereinigte nach der Oper die Mitwirkenden und den engeren Freundeskreis des Meisters. Diese interne Feier wurde durch E. T. A. Hoffmanns Sarkasmus mehrfach peinlich gestört. In ihm, dem Übersetzer von Spontinis „Olympia“, drang bereits der erste Hauch der feindlichen Außenwelt in die Festesfreude. Weber schrieb über diesen, wohl wichtigsten Tag seines Lebens in sein Tagebuch nur die Worte: „Der ‚Freischütz‘ wurde mit dem unglaublichsten Enthusiasmus aufgenommen. Ouvertüre und Volkslied da capo verlangt, überhaupt von 17 Musikstücken 14 lärmend applaudiert. Alles ging aber auch vortrefflich und sang mit Liebe; ich wurde herausgerufen und nahm Mme. Seidler und Mlle. Eunicke mit heraus, da ich der andern nicht habhaft werden konnte. Gedichte und Kränze flogen. Soli deo gloria!“

Die Kritik verfuhr mit dem Werk weniger glimpflich. Hier war der Einfluß Spontinis und des italienischen Geschmacks noch zu mächtig. Am meisten schmerzte Weber, daß sein ehemaliger Freund E. T. A. Hoffmann ihm in der „Vossischen Zeitung“ ein Plagiat an Spontini vorhielt. Dies war der erste Vorstoß aus dem italienischen Lager. Hatte schon der unvorhergesehene Erfolg des bisher nicht für ernst genommenen Deutschen dort wie ein Blitz eingeschlagen, so war durch einen übereifrigen Freund Webers, Friedrich Foerster, der bei der Premiere ein Huldigungsgedicht mit der Schlußstrophe:

„So laß dir's gefallen auf unserm Revier,
 „Hier bleiben!“ so rufen, so bitten wir;
 Und wenn es auch keinen Elefanten gilt,
 Du jagst wohl nach anderem, edleren Wild!“

verteilen ließ, noch eine direkte Herausforderung gestellt worden. Weber war hierdurch selbst aufs peinlichste berührt und versuchte in seiner öffentlichen Danksagung seinen Rivalen zu versöhnen. Es heißt da: „Je mehr ich mir aber dieser Reinheit meines Strebens bewußt bin, je schmerzlicher muß mir der einzige bittere Tropfen sein, der in den Freudenbecher fiel. Ich würde den Beifall eines solchen Publikums nicht verdienen, wenn ich nicht hoch zu ehren wüßte,

was hoch zu ehren ist. Ein Witzspiel, das einem berühmten Manne kaum ein Nadelstich sein kann, muß in dieser Weise für mich gesprochen, mehr verwunden als ein Dolchstoß. Und wahrlich bei der Vergleichung mit dem Elefanten könnten meine armen Eulen und andere harmlose Geschöpfe sehr zu kurz kommen!“ Doch Spontini vergaß diese öffentliche Kränkung, als deren Autor er noch nach Jahren Weber persönlich bezeichnete, nie und begann mit allen Mitteln den Kampf gegen den deutschen Meister und seinen Berliner Protektor, seinen eigenen Intendanten, Graf Brühl.

Jubelnd meldet Weber an den „Mitvater“ Kind: „Victoria können wir schießen. Der ‚Freischütz‘ hat ins Schwarze getroffen. Die zweite Vorstellung ging ebenso trefflich wie die erste, und der Enthusiasmus war abermals groß, zur dritten ist schon kein Billett mehr zu haben. Kein Mensch erinnert sich, eine Oper so aufgenommen gesehen zu haben, und nach der ‚Olympia‘, da alles getan wurde, ist es wirklich der vollständigste Triumph, den man erleben kann. Welchen Dank, mein teurer Kind, bin ich Ihnen für diese herrliche Dichtung schuldig; zu welcher Mannigfaltigkeit gaben Sie mir Anlaß, und wie freudig konnte sich meine Seele über Ihre herrlichen, tief empfundenen Verse ergießen. Ich umarme Sie wahrhaft gerührt in Gedanken und bringe Ihnen einen der schönen Kränze mit, deren Empfang ich nur Ihrer Muse verdanke.“

Und der Erfolg blieb dem Werke treu. Wie Weber einst 1814 dem deutschen Volk aus dem Herzen gesungen, so war es ihm auch hier gelungen, jene schwärmerische Versonnenheit, jene gemütvolle, kindlich-gläubige Einkehr bei sich selbst, wie sie nach dem vorübergebrausten Schlachtenlärm aller Sehnsucht war, in einem Werk zu bannen, Töne anzuschlagen, die in ihrer Einfachheit und in ihrer Tiefe rein menschlichen Empfindens zu aller Herzen redeten. Und wie mußte erst jedes deutsche Herz bei diesen Klängen aufjauchzen, sprach doch hier zum erstenmal von der Opernbühne ein urdeutscher Meister zu ihm in einem urdeutschen Werk. Nachdem sich Weber noch am 25. Juni in einem eigenen Konzert hatte hören lassen, in dem er sein neues „Konzertstück“ zum erstenmal öffentlich spielte, kehrte er ruhmgekrönt am 30. in die nüchterne Alltagswelt seines Dresdener Dienstjoches zurück.

Hier war noch alles beim alten. Von seinem großen Berliner

Triumph nahm man an maßgebenden Stellen keinerlei Notiz. Auch Kind, der eitle Dichtersmann, zog sich gekränkt, daß alles Lob immer nur der Komposition des „Freischütz“ gespendet werde, von Weber zurück, und es glückte diesem trotz ehrlichster Mühe nicht recht, den Verärgerten sich zu versöhnen. Zu Hause arbeitete er fleißig an den „Drei Pintos“, die für Dresden bestimmt waren, da man es dem sächsischen Beamten, obwohl man sich ja im Grunde nie um sein Schaffen gekümmert, sehr verübelte, daß er für auswärtige Hoftheater arbeite! „Meine neue komische Oper soll noch diesen Winter auf die Bretter. Es graut mir schon davor, sie hier mit diesen Mitteln zu geben. In Gottes Namen, es geht nicht anders, ich kann nicht länger ausweichen.“ (Unveröffentlicht, an Friederike Koch, 9. August 1821.) Da bot ihm das Schicksal noch einmal die Hand, sich ein neues fruchtbareres Wirkungsfeld zu erkiesen. Der junge Kurfürst von Hessen wollte seine Oper in Kassel von Grund aus reformieren und suchte hierfür eine allererste Kraft. Seine Wahl war auf Weber gefallen, und man bot ihm in schmeichelhaftester Weise die Leitung der Kasseler Oper mit einem Gehalt von 2500 Talern (also 1000 mehr als in Dresden) an. Weber benutzte diesen Anlaß zu einem eingehenden Bericht an seinen Intendanten von Könnerritz, in dem sich manch bittere Wahrheit findet. „Ich kann das aus eigener Erfahrung entsprungene Gefühl nicht verscheuchen, daß die deutsche Oper Allerhöchsten Ortes nur geduldet wird. Ich mußte die höchst niederschlagende Erfahrung machen, daß, je eifriger ich nach Überzeugung meiner Pflicht tat, je unangenehmer, je mißfälliger mußte ich fürchten Allerhöchsten Ortes zu werden, weil mein Streben sehr leicht für Ankämpfen gegen das schon länger Bestehende, ältere, bewährte Rechte Habende, angesehen werden könnte. Die Werke, die ich vorzubringen wagte, wurden mit Stillschweigen übergangen. Meine Dienstleistungen überhaupt, die laut Dekretes gleichförmig mit anderen sein sollten, wurden wiederholt auf für mich kränkende Weise anders angeordnet. Je mehr Beweise von Teilnahme und Achtung mir das Ausland gab und täglich gibt, desto schmerzlicher vermisse ich dieses in dem Verhältnis, dem ich alle meine Kräfte, mein Streben, meine Gesundheit im vollsten Eifer weihte.“ Graf Einsiedel war hiervon aufs peinlichste betroffen. Da man aber Weber zu behalten wünschte, andererseits seine Anhänglichkeit an

Dresden kannte, so glaubte er mit einer kleinen Gehaltsaufbesserung von 300 Talern die Gefahr bannen zu können, und schlug, um ja seinen Günstling Morlacchi nicht zu verstimmen, dem König vor, bei den Kapellmeistern diesen Betrag zuzulegen. Weber, der innerlich eben doch zu stark in Dresden verankert war, war im Grunde froh, in dieser Besoldungszulage „einen Beweis der Allerhöchsten Huld und Zufriedenheit mit seinem Streben“ erblicken zu können, und lehnte den Ruf nach Kassel ab. Er empfahl statt seiner Louis Spohr, der gerade in Dresden weilte und den Posten auch erhielt.

Viel Dank sollte Weber für sein treues Ausharren nicht ernten. Schon bei der Einstudierung des „Don Juan“ mußte er erfahren, daß man Mozarts Meisterwerk, mit dem das umgebaute Opernhaus eröffnet werden sollte, zugunsten einer unbekannteren italienischen Oper verdrängte, und als die Dresdener Kapelle ihn zum Dirigenten ihrer neu begründeten Konzertveranstaltungen wählen wollte, entstand darob solch widerliches Geschrei, daß Weber sich veranlaßt sah, seine dem Vorstand gegebene Zusage mit folgendem, noch unveröffentlichten Schreiben wieder zurückzunehmen:

„Dresden, 14. Oktober 1821.

Meine lieben Herren und Freunde!

Sie haben mich vor einiger Zeit eingeladen, bei Ihnen zu gebenden Konzerten mitzuwirken. Ich habe Ihnen mit der freudigen Bereitwilligkeit zugesagt, die mich stets belebt, wenn ich irgendeinen guten Zweck befördern kann; der mir bei diesem Konzertunternehmen klar sich darzulegen schien, da es der Kapelle Gelegenheit zu weiterer Bildung, Nutzen und Aneiferung junger Talente — dem Publikum einen bisher ungepflegten Zweig der Kunst bietet. Sie werden sich erinnern, meine Herren, daß ich Sie besonders darauf hinwies, alle Kräfte der Königlichen Institute zu vereinigen und mich für nichts anderes anzusehen, als einen einzelnen Teil des Ganzen, der auf ergangene Einladung z. B. dirigiert, weil nun eben das Dirigieren sein Geschäft ist, wie das Singen das des Sängers usw. Ich hatte bei meinem Versprechen bloß auf das Gute der Sache gesehen und — wie es mir schon oft begegnet — nicht um mich geblickt oder ängstlich erwogen, was man da und dort davon

halten würde. Eine fünfjährige Erfahrung konnte mich leider noch nicht dahin bringen, bloßen Rücksichten zu huldigen und darüber das wahre Gute ungetan zu lassen. Meine sehr schwankende Gesundheit fängt aber an, mein Lehrer zu werden, von der Überzeugung unterstützt, daß das, was ich mit ihr opfere, in gar keinem Verhältnis zu dem steht, was ich für den hiesigen Kunstzustand erkaufe.

Die mir übel Wollenden haben all meinem Streben und Wirken den Stempel des sich Hervordrängenwollens, Alleinherrschens und der scharfen Opposition gegen alles Treiben anderer aufzudrücken versucht. Es kann nicht fehlen, daß man, diese Ansicht nach oben und unten zu verbreiten bemüht, mir schon eine Reihe der bittersten Erfahrungen zugezogen hat. Es gibt für mich also nur ein Mittel, eine Art von ruhigem Hafen zu gewinnen, wenn ich nämlich durchaus allem außer meinem Dienstverhältnis liegenden Direktorialwirken entsage. Infolge dieser Überzeugung muß ich Sie also benachrichtigen — es ist mir wahrlich recht schmerzlich dies sagen zu müssen — daß ich durchaus als *Dirigierender* keinen Anteil an Ihren Konzerten nehmen kann. Um Ihnen aber darzutun, daß ich nur meiner Stellung als Kapellmeister hier diesen Entschluß schuldig zu sein glaube und als Künstler mit herzlicher Freude Ihnen jeden Beweis meiner Teilnahme zu geben nie aufhören werde, erbiete ich mich sehr gerne, wenn Sie es Ihrem Unternehmen für zuträglich halten, als *Klavierspieler* mein Teil beizutragen.

Endlich glaube ich noch bemerken zu müssen, daß diese wahrhaft freundschaftliche Mitteilung nicht etwa einen der verborgenen Zwecke habe, die man mir so gern oft gerade dann unterschieben möchte, je klarer meine Handlungsweise vor Augen liegt. Ich will weder mehr gebeten sein, als Sie es schon freundlichst getan haben, noch mich hierdurch gleichsam verwahrt oder Resultate irgendeiner Art herbeigeführt haben. Ich wünsche nur Ruhe, um meiner Gesundheit willen und werde sie nur in gänzlicher Zurückgezogenheit finden. Mögen Sie hieraus auch das wahrhafte Mittel für Ihre Ruhe sehen und die herzliche Teilnahme nicht verkennen, mit der ich gewiß der so achtungswerten Kapelle zugetan bin.

Freundschaftlichst achtend, meine Herren,

Ihr bereitwilligster C. M. v. Weber.“

Leider sollte das Jahr 1821 noch mit einem völligen Zerwürfnis zwischen Weber und seinem Mitstreiter Kind schließen. Der „Freischütz“ hatte nach dem Berliner Erfolg mit ungewöhnlicher Schnelligkeit einen Siegeszug über die deutschen Bühnen angetreten. Ja selbst Wien hatte ihn am 3. Oktober herausgebracht, wobei er allerdings von der Zensur, die nur „zwei Kleinigkeiten, nämlich bloß den Samiel und das Kugelgießen herausgestrichen hatte (!)“, übel hergerichtet worden war. Die Oper brachte ihrem Schöpfer noch im ersten halben Jahr die unerwartete Einnahme von über 1600 Talern. Carl Maria empfand es unter diesen Umständen als ungerrecht, daß der Textdichter, von dem er einst das Eigentumsrecht für 30 Dukaten erworben, an diesem Glücksfall ganz unbeteiligt bliebe, und wollte dem Freunde seine Dankbarkeit dadurch beweisen, daß er ihm dieses Honorar nochmals übersandte mit der Bitte, es als Geschenk von ihm anzunehmen. Doch Kind verweigerte gereizt die Annahme und sandte Weber mit einem bitter-ironischen Brief das Geld zurück. Und obwohl dieser sofort das „Mißverständniß“ aus der Welt zu schaffen suchte, brach Kind grollend den Verkehr ab. Dieses kleinliche Verhalten machte natürlich ein weiteres Zusammenarbeiten der beiden Männer, das unter einem so glücklichen Stern begonnen und gerade zu neuen verheißungsvollen Plänen geführt hatte, unmöglich, und zwang Weber, eine andere Librettisten-ehe einzugehen, die sich für ihn sehr verhängnisvoll gestalten sollte.

Die Notwendigkeit hierzu ergab sich sehr bald, da der Impresario Barbaja, der vom Jahre 1822 das Kärntnertortheater in Wien in Pacht genommen, ihm den Antrag machte, eine neue Oper für Wien zu schreiben. Die Verhandlungen führten rasch zum Abschluß. Weber, den kein Vorwurf der Kritik schmerzlicher getroffen hatte, als der, daß man seinen „Freischütz“ nicht für voll nahm und ihm eine große tragische Oper nicht zutraute, brannte darauf, durch die Tat diesen Zweifel zu widerlegen, und griff daher, da ihm die begonnenen „Drei Pintos“ hierfür nicht die Gelegenheit bieten konnten, mit Freuden das Wiener Anerbieten auf. Text und Art der Oper sollten ihm überlassen werden und ein Honorar von 240 Dukaten, nebst 60 Dukaten als Vergütung für eine Reise nach Wien, die ihm Gelegenheit geben sollte, Sänger und Kunstverhältnisse dort kennen zu lernen. Ehe er definitiv seine Zusage gab, hatte er dienstgemäß

die Erlaubnis seines Königs zu der Arbeit für eine fremde Bühne zu erbitten. Er tat dies in einer Audienz beim Grafen Einsiedel, bemerkte aber hierbei, daß er gern auf die ihm in Wien gebotenen Vorteile verzichten und die für Dresden begonnene und als Huldigung für den Monarchen bestimmte Oper beenden wolle, wenn S. Majestät das wünsche. Nach wenigen Tagen erhielt er den Bescheid: „Man müsse von Bestellung einer Oper bei ihm absehen, da sein „Freischütz“ in Vorbereitung, dessen Erfolg noch abzuwarten sei, und es unpassend erscheine, zwei kostspielige Opern von demselben Komponisten kurz hintereinander auszustatten.“ Dieses Zeichen kränkender Geringschätzung regte Weber dermaßen auf, daß sich sein seit Jahren schon recht schwankender Gesundheitszustand (ständig auftretende Brust- und Halsübel) so verschlimmerte, daß zum erstenmal Blutauswurf sich zeigte. Die Überzeugung, daß sein Leben nur noch knapp bemessen, hat ihn von diesem Tage an nie mehr verlassen. Um so eifriger galt es, der Kunst zu dienen und die ihm noch vorschwebenden Pläne zu gestalten. Er schloß also fest mit Wien ab.

Die größte Sorge war nun, ein geeignetes Textbuch zu finden. Da führte ein unseliger Zufall den „Jagdlüsternen“ im „Liederkreis“ mit der Dichterin Helmine von Chezy zusammen. Die dramatische Lebendigkeit einer von ihr vorgelesenen Novelle ließ in ihm die Hoffnung aufkeimen, daß diese seltsame Frau ihm vielleicht ein heroisch-romantisches Libretto liefern könne. Mit Begeisterung griff die Ruhmsüchtige die Anregung auf und legte Weber schon nach wenigen Tagen eine Auswahl von Themen vor. Von all diesen größtenteils Schlegels „Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters“ entnommenen Stoffen, unter denen sich auch eine „Melusine“, „Magellone“ u. a. befanden, wählte Carl Maria, geblendet durch Details und den Reichtum musikalisch-lyrischer Motive, gerade den allerundramatischsten, die Geschichte von Gérard de Nevers und der tugendsamen Euryanthe. „Das Chez“, wie Weber spöttisch das extravagante Mannweib von Dichterin nannte, ging nun in ihrer Arbeitsklausur, in der eine absichtlich betonte genialische Unordnung herrschte, Kleider, Wäsche, Bücher, wild durcheinander lagen, alles geziert mit den Spuren eines zahmen im Zimmer umherhüpfenden Rotkehlchens, da Helmine „das Vogelflattern den Geist hob“,

sofort an den Entwurf eines Szenariums. Als Grundprinzip hatte ihr Weber gleichberechtigte Mitwirkung der Schwesterkünste Musik, Schauspielkunst und Malerei ans Herz gelegt und hinzugefügt: „Machen Sie mir in Gottes Namen das Leben mit schwierigen Versmaßen, unerwarteten Rhythmen usw. recht sauer, das zwingt die Gedanken auf neue Wege und lockt sie aus ihren Schlupfwinkeln heraus.“ Schon nach wenig Tagen übergab sie dem ungeduldig Drängenden ihre Skizze.

Weber erkannte sofort den wundesten Punkt des Stoffes, die Beweisführung von Euryanthes scheinbarer Untreue, er vermißte die erwünschte Gelegenheit, die seiner musikalischen Eigenart so vertraute Geisterwelt in Tönen aufleben lassen zu können, und verlangte noch eine dramatische Komplikation vor der Lösung des Konfliktes. Da die Chezy seinen Vorschlägen Widerstand entgegensetzte, entwarf Weber selbst einen ausführlichen Grundplan der Oper, in dem er die unselige Geistergeschichte von Emma und Udo anbrachte, das von der Chezy benutzte Requisit eines blutigen Dolches durch die unverständliche Giftringgeschichte ersetzte, Euryanthe nicht bei Lysiarts falscher Anklage in Ohnmacht fallen ließ (was wenigstens einigermaßen ihr sonst ganz unverständliches Schweigen erklärte) und im letzten Akt den dramatisch so ungeschickten Scheintod der Euryanthe einfügte. Dieser Webersche Entwurf mußte nun der Ausarbeitung zugrunde gelegt werden, und die arme Dichterin mühte sich in immer neuen Umgestaltungen, die Wünsche ihres Komponisten zu erfüllen. Die intensive Mitarbeit an der Dichtung raubte Weber den klaren Blick für die Wirkung des Ganzen, die kritische Distanz. Er hatte sich an Einzelheiten der buntbewegten Handlung, dem ritterlichen Gepränge berauscht, die bereits in seinem Innern musikalische Gestaltung gewannen, und glaubte durch immer neue Abänderungen den spröden Stoff zwingen zu können. Es mangelte Weber die echte dramatische Kraft, er raffte sich wohl zu einzelnen erstaunlichen Höhepunkten auf, die Fähigkeit zielbewußten dramatischen Aufbaues, der Abrundung zu einem geschlossenen Ganzen war ihm versagt. Das ihm so greifbar vorschwebende Ideal konnte er nicht erfassen, und der „Euryanthe“-Stoff war hierfür auch der denkbar unglücklichste. Erst nach elfmaliger Umarbeitung erhielt dieser endlich seine heutige, leider lebensunfähige Fassung.

Während dieser Vorgänge kam am 26. Januar 1822 endlich auch in Dresden der „Freischütz“ zur Aufführung. Weber hatte im Dekorativen nach Möglichkeit das Berliner Vorbild zum Muster genommen, sich Eule, Adler und die Erscheinung des Samiel in der Wolfsschlucht dort anfertigen lassen, die Kostüme aber ließ er von dem jungen Ferdinand Heine (dem späteren treuen Mitarbeiter Wagners) ganz zeitecht entwerfen. Die Sänger standen natürlich weit hinter Berlin zurück. Trotzdem errang das Werk auch in Dresden einen durchschlagenden Erfolg und brachte seinem Schöpfer begeisterte Huldigungen des Publikums ein. Höheren Ortes schenkte man diesem Umstand aber keinerlei Beachtung.

Zu den begeistertsten Verehrern des „Freischütz“ gehörte ein neunjähriger Knabe, der schon öfters in andächtiger Scheu zu dem blassen schlanken Mann aufgesehen und sich heimlich die Nase am Fenster platt gedrückt, wenn er den Meister müde, stark hinkenden Ganges, aus der Probe am elterlichen Hause vorübergehen sah. Da seine Schwester Clara eine Schülerin des Chordirektors Mieksch bei der Oper debütierte, so war Weber auch einige Male in ihr Heim gekommen, und eines Tages hatte die Mutter ihn dem vergötterten Manne vorgeführt. Das schmale feine Gesicht mit den lebhaften etwas umschleierten Augen hatte ihm freundlich zugewinkt. Doch auf seine Frage, was er einmal werden wolle, etwa Musiker, hatte er vor Ergriffenheit kein Wort über die Lippen gebracht. In seinem Innern aber war damals siedendheiß der Wunsch aufgestiegen, ein so großer gefeierter Meister wie der Komponist des „Freischütz“ zu werden. Dieser kindliche Traum sollte sich glänzend erfüllen. Der jugendliche Schwärmer war Richard Wagner gewesen!

Seit dem Erscheinen des „Freischütz“ stellte Weber übrigens seine musikschriftstellerische Tätigkeit in der „Abendzeitung“ ein und wies auch späterhin mehrere auswärtige Anträge ab. Hatte er früher die Notwendigkeit erkannt, im Kampf gegen den herrschenden Modegeschmack für die deutsche Oper zu streiten und durch Wort und Schrift das Publikum zu erziehen und der kommenden Tat den Boden zu bereiten, so wollte er jetzt, da der Sieg errungen, nur noch durch seine Werke wirken. Den höhnischen Zuruf seiner Gegner gegenüber seinen Aufsätzen „Besser machen!“ hatte er ja jetzt durch den „Freischütz“ glänzend erfüllt!

Am 10. Februar verließ Weber Dresden, um seine Studienfahrt nach Wien anzutreten. Auf der Durchreise ward er in Prag, wo er seinem alten Orchester zulieb den „Freischütz“ selbst dirigierte, stürmisch gefeiert. Am 17. langte er in der Kaiserstadt an und wurde bei dem Schauspieler Schwarz, dem Vorsitzenden des Künstlerklubs „Ludlams Höhle“ (ein Vorläufer der heutigen „Schlaraffia“) untergebracht. Schon anderen Tages hörte er im Kärntnertheater seinen bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten „Freischütz“. Er war derartig deprimiert und erzürnt, daß er, als er zu Hause einen Brief Schlesingers aus Paris vorfand, der ihm eine Bestellung für die dortige Große Oper in Aussicht stellte, eigentlich fest entschlossen war, auf jede Tätigkeit für Wien zu verzichten. Doch die enthusiastische Aufnahme, die er überall fand, und ein Schwall von Versprechungen stimmten ihn bald wieder um. „Man empfängt mich überall wie ein Wundertier und als den Gott des Tages“, meldet er Caroline, die diesmal, da sie wieder in Hoffnung war, hatte zu Hause bleiben müssen. „Der Andrang der Menschen ist zu groß, und ich gehe wie ein Fangball von einer Hand in die andere. Du kannst Dir wirklich keinen Begriff von der Verehrung und Liebe machen, mit der mir alles entgegenkommt.“

Dem Trubel und den Überanstrengungen war Carl Marias schwächliche Gesundheit nicht gewachsen. Ein bedenkliches Unwohlsein warf ihn aufs Krankenlager. „Ich bekam einen so heftigen Husten und Krampf im Kehlkopfe, daß man eine Luftröhrenentzündung befürchtete.“ Kaum notdürftig wiederhergestellt, ging er daran, dem armen Freischützen aufzuhelfen. Es gelang, von der Zensur wenigstens „die Kugeln und den Teufel genehmigt zu erhalten“, und zum Benefiz der Wilhelmine Schroeder am 7. März erschien das Werk unter Webers eigener Leitung zum erstenmal in Wien in seiner wirklichen Gestalt. „Mehr Enthusiasmus kann es nicht geben, und ich zittere vor der Zukunft, da es kaum möglich ist, höher zu steigen.“ Man trat sogar an Weber heran, ihn für die Leitung der deutschen Oper zu gewinnen, und bot ihm 4000 Taler! „Ich höre alles ruhig mit an und sage weder ja noch nein. Wie könnte ich auch ohne die Mukkin mir nur einfallen lassen, eine Meinung zu haben in einem solchen Punkt. Die zwei Rosseln, die an den Lebenswagen sich zusammengespannt haben, müssen auch

zugleich anziehen, gelt?“ Begegnete so der Komponist Weber höchster Verehrung und Anerkennung, so fand, wie schon früher, der Virtuose wenig Beifall. Sein Konzert am 19. im Redoutensaal war schlecht besucht, und die Kritik spendete seinem Spiel nur lauen Beifall. Nachdem Weber in Theater, Konzert und Gesellschaft zur Genüge die Gelegenheit wahrgenommen, Leistungsfähigkeit und Geschmacksrichtung der Wiener zu studieren, mit den in Frage kommenden Sängern Fühlung genommen und mit Barbaja alles Nötige wegen der „Euryanthe“ vereinbart hatte, kehrte er am 26. März in völliger Erschöpfung nach Dresden zurück.

Nach den Anstrengungen der Wiener Wochen verfiel Carl Maria in einen seltsam apathischen Zustand. Die Abspannung und körperliche Schwäche hemmten monatelang jede schöpferische Tätigkeit und erfüllten sein Gemüt mit Zweifel und finsterner Melancholie. „Ein hoher Beifall lastet wie eine große Schuldforderung auf der Seele des Künstlers, der es redlich meint, und er bezahlt sie nie, wie er wohl möchte. Was die Erfahrung zulegt, nimmt die dahinschwindende Jugendkraft wieder hinweg.“ Neben den mühsam erledigten Dienstgeschäften widmete er sich einzig der Einrichtung einer neuen bequemeren Wohnung, die Webers im ersten Stock des Hauses Galleriestraße 18 gemietet hatten. Endlich am 25. April erfüllte sich nach viermal vereitelten Hoffnungen Carl Marias Herzenswunsch: Caroline gebar ihm einen gesunden Knaben, der in der Taufe den Namen Max Maria erhielt. Jubelnd meldet er das Ereignis den Freunden: „Alles ging so glücklich wie möglich. Meine Frau stillt selbst, der Junge zieht gehörig, und beide sind frisch und munter.“ Am 15. Mai siedelte die Familie nach dem geliebten Hosterwitz über, und langsam kehrten hier Kraft und Schaffensfreude zurück. Da Carl Maria aber den Strapazen des Weges nicht mehr gewachsen war, andererseits die Proben zu der am 27. Juni herausgebrachten „Preziosa“ (sie ließ das Publikum ziemlich kalt) ihn häufiger nach der Stadt zwingen, so schaffte er sich Wagen und Pferde an, und es gehörte später zu seinen kleinen Eitelkeiten, daß seine Equipage und seine Pferde zu den elegantesten Dresdens zählten.

Während der Sommermonate fand sich denn auch Muße und Stimmung, mit der Euryanthe zu beginnen, und neun größere Stücke

gelangen nach Wunsch. Doch mit der Übersiedlung in die neue Stadtwohnung Ende September war es mit der Sammlung zu diesem Werk wieder vorbei. Da Morlacchi viel kränkelte und der Musikdirektor Schubert dem Tode nahe war, so lag die ganze Arbeitslast der deutschen und italienischen Oper, zu der noch der Kirchen- und Hofdienst kam, auf Webers Schultern. Zu allem Überfluß verlangte man noch zur Vermählung des Prinzen Johann von ihm Musik zu einem albernem Festspiel. Ja er mußte schließlich bei den Festlichkeiten sogar Morlacchis Festkantate dirigieren, da dieser erkrankt war. Er unterzog sich der Aufgabe mit besonderer Sorgfalt, um seinen Gegner zu beschämen. Es kam bei diesem Anlaß zu einer Aussprache der beiden Männer und einer versöhnlichen Verständigung, die Weber sein Arbeiten in der Folge wesentlich erleichterte.

Der holdste Abschiedsgruß des Jahres kam ihm aber, wie schon so oft, aus Berlin. Hier bereiteten seine Freunde aus Anlaß der 50. Aufführung des „Freischütz“ zum 28. Dezember ein kleines Fest. Leider konnte Carl Maria aus Dienstrücksichten nicht persönlich erscheinen. Er entbot aber seinen Getreuen tiefgefühlten Dank. „Für große, öffentliche Ehrenbezeugungen habe ich ein ziemlich durables Fell bekommen. Aber Beweise wahrer Liebe machen mich wirbeln, und ich glaube, dann nie so recht ordentlich es zu sagen, wie mir's ums Herz ist. — Gewiß bin ich ein von Gott mit viel Glück überschütteter Mensch. Nur zwei Dinge betrüben mich gewiß mit Recht: meine gar zu schwankende Gesundheit und mein Alleinstehen hier in jeder Hinsicht. In Berlin, selbst in Wien, würde ich gewiß das Doppelte arbeiten wie hier, und zwar mit der größten Leichtigkeit, weil freudiger Trieb und Anregung da nicht fehlen. Hier muß ich alle Lust rein aus mir saugen, und daß sie dann selten erscheint, ist doch wohl natürlich.“ Auf ihm von Berlin zugegangene Gerüchte anspielend, meint er skeptisch: „Was anderweitige Anerkennung höheren Orts betrifft, so glaube ich nicht daran. Ich weiß nicht, woran es liegt, aber ich glaube, ich habe kein Glück bei den Großen dieser Erde.“ Er sollte leider auch diesmal recht behalten. Brühl hatte vergeblich versucht, Weber in Anbetracht des Umstandes, daß die 50 Aufführungen des „Freischütz“ der Berliner Oper die ungewöhnliche Einnahme von 37 018 Taler gebracht hatten, eine besondere Ehrung zu verschaffen, und hatte nur das

beschämende Ehrenhonorar von 100 Talern auswirken können. Er übersandte ihm dies zusammen mit einem Album der Berliner Figuren. Ein derartiges Almosen mußte Weber mit Recht empören: „Sollte man es nicht verschwören, in Deutschland Opern zu schreiben!“ ruft er zornig aus. Brühl aber schickt er das Geldgeschenk mit einem Schreiben zurück, in dem bei aller Freundschaft der Stolz des Künstlers aufflammt: „Offenherzig bekenne ich, daß mich dies Anerbieten tief geschmerzt hat. Bei der Öffentlichkeit, die leider jetzt in der Welt allem Begleiter ist, kann es nicht fehlen, daß auch dies bekannt würde. Denken Sie sich einen Artikel folgenden Inhalts: ‚Die in 18 Monaten stattgefundene 50malige Wiederholung des Freischütz wurde von unserer verehrten Generalintendanz öffentlich bezeichnet. Dieser in den Annalen des Theaters so seltene Fall verdient auch eine besondere Auszeichnung, zumal da dem Vernehmen nach diese vollen 50 Häuser der Kasse einen Ertrag von 30 000 Talern gebracht haben sollen. Man hat daher dem Komponisten ein Geschenk von 100 Talern angewiesen.‘ Dies also ist der Lohn, würde man sagen, die Auszeichnung, die ein deutscher Komponist, der Kapellmeister eines benachbarten Königshauses — in Verhältnissen lebend, die ihn über Geldsorgen erheben — von der ersten deutschen Kgl. Kunstanstalt, von dem das vaterländische Talent so warm beschützenden Direktor derselben verlangen kann, wenn er einen bisher unerhörten Erfolg erreicht hat! — — Ich, der ich Ew. Hochgeborenen Gesinnungen für mich persönlich kenne, weiß wohl, daß dies Ihnen nicht zuzuschreiben ist, daß Sie trotz aller Macht und Ansehens sich auch Verhältnissen beugen müssen und nach Ihrem Willen, Ihrer Einsicht mich gewiß ebenso in Verlegenheit gesetzt haben würden durch das Übermaß Ihrer Güte, als es jetzt gegenteils geschieht, durch das, zu dem Sie sich veranlaßt fanden. Aber was soll ich den mich täglich mündlich und schriftlich bestürmenden Anfragen usw., das Freischütz-Jubiläum betreffend, entgegenstellen? Das freundliche Wort von Ihnen, das Bewußtsein Ihrer Liebe für mich war mir genug. Wenn nichts anderes geschah, so lag es gewiß nicht an Ihrem Willen, und dabei wollen wir es auch lassen; so will ich es betrachten, so will ich jedem antworten. Ich bin nun einmal ein Deutscher, was ist da zu erwarten?!“ Die Angelegenheit blieb damit auf sich beruhen.

Eine Frucht von Carl Marias Wiener Reise war ein Gastspiel und darauf sofort erfolgreiches Engagement der noch jugendlichen Wilhelmine Schroeder in Dresden. In der später weltberühmten Primadonna hatte die deutsche Oper eine unschätzbare Kraft gewonnen, die Weber nun auch endlich in den Stand setzte, den „Fidelio“ würdig herauszubringen. Er trat mit Beethoven hierbei in eine rege (leider verlorene) Korrespondenz und widmete sich dem Werk mit vollster Hingabe, die durch eine gute erfolggekrönte Aufführung belohnt wurde. Zuvor hatte er noch durch seinen „Abu Hassan“, in den er noch eine graziöse Arie der Fatime eingefügt, das Publikum ergötzt. Doch die Dienstobliegenheiten gingen über seine Kräfte, er drohte unter der Last zusammenzubrechen, da er noch immer Morlacchi und Schubert vertreten mußte. Weber beantragte daher die Anstellung eines Musikdirektors zu seiner Entlastung und schlug für diesen Posten seinen Freund Gänsbacher vor. Durfte er doch hoffen, auf diese Weise eine mitfühlende treue Seele endlich zur Seite zu haben. Seinem Wunsch wurde zwar stattgegeben, die Angelegenheit verzögerte sich aber noch längere Zeit. Eine große öffentliche Genugtuung bereitete Weber ein Besuch seines Gönners König Ludwigs von Bayern am sächsischen Hof. Ihm zu Ehren hatte der nun plötzlich wiederhergestellte Morlacchi eine neue Oper von Rossini einstudiert. Der König rief aber enttäuscht aus: „Das kann ich überall hören! Gebt mir etwas von eurem jungen Hexenmeister, dem Weber!“ Betretenes Schweigen bei Hofe. Da allein „Preziosa“ aufführungsbereit war, wurde rasch dieses Werk befohlen, und der leutselige Fürst unterhielt sich zum Entsetzen der streng auf Etikette haltenden Dresdener ungeniert aus seiner Loge herab mit dem im Orchester stehenden Weber und rief ihm begeistert seine Bravos zu! Dieser Abend entschädigte Carl Maria für manche erduldeten Unbill.

Am 10. Mai 1823 konnte endlich Hosterwitz bezogen werden, und nun ging es mit Feuereifer an die „Euryanthe“, die den ganzen Winter über hatte ruhen müssen. An dienstfreien Tagen sah man das bleiche Haupt des kränkelnden Meisters unermüdlich über das Notenpapier gebeugt. Nur selten gönnte er sich die seinem geschwächten Körper so nötige Ausspannung, und oft entrang sich dem Ermatteten der Ausruf: „Ich wollt', ich wär' ein Schuster und

hätte meinen Sonntag und wüßte nicht Gix noch Gax von C-dur und c-moll!!“ Am 29. August lag die mit Ausnahme der Ouvertüre fertige Partitur der Oper vor. Schon am 16. September trat Weber in Begleitung seines Schülers Benedikt die Reise nach Wien an, wo es seiner Meinung nach mit der „Euryanthe“ die entscheidende Schlacht galt. Die Verhältnisse, die er dort antraf, waren für eine deutsche Oper die denkbar ungünstigsten, da ganz Wien durch Barbajas italienische Operngesellschaft, die in solcher Vollkommenheit wohl selten zusammengewirkt und von Rossini selbst geführt wurde, in einen Taumel versetzt worden war. Selbst Weber, der geschworene Feind alles italienischen Singsangs, konnte sich ihrem Zauber nicht entziehen. „Hier ist die höchste, reinste Vollendung, das Herrlichste und Grandioseste, was die Natur an Stimme geben kann, und alles, was nur als Künstler verlangt werden kann. Ich war unendlich ergriffen. Es ist in jedem Fall sehr gut, daß sich meine Oper hinausschiebt, damit die italienische aus den Ohren kommt.“

Die Tage bis zum Probenbeginn nutzte Weber, um in den Wiener Kunstkreisen Fuß zu fassen. Der Treffpunkt aller geistigen Kapazitäten war damals die „Ludlamshöhle“, die des „holden Unsinns Pflege“ als einzigen Zweck anerkannte. Weber ward von ihrem Khalifen, dem Schauspieler Schwarz, eingeführt, als „Agathus der Zieltreffer“ feierlich in die Schar der Ludlamiten aufgenommen und wegen seiner großen Verdienste um die deutsche Kunst sogleich, als einziger von allen, als „Edler von Samiel“ in den Adelstand der Ludlam erhoben. In diesem heiter ausgelassenen Kreis verlebte er nach des Tages Mühe und Ärger meist frohe, ihn wieder aufmunternde Abende und gewann in seinen Bundesbrüdern die treuesten und wertvollsten Mitarbeiter in dem Kampf um „Euryanthe“.

Tagsüber war der Treffpunkt der Musik der Musikladen von Steiner (Haslinger) im Paternostergäßchen. Hier stürmte selbst der große Einsame zuweilen barsch herein, um einen Blick in neue Partituren zu werfen. Ihm, dem bisher stets scheu gemiedenen Beethoven, wollte Weber diesmal seine Aufwartung machen. Haslinger meldete ihn bei ihm an und fuhr am 5. Oktober mit Weber und Benedikt hinaus nach Baden, wo Beethoven den Sommer über hauste. Seit dem „Freischütz“ hatte Weber bei Beethoven einen Stein im Brett. „Das sonst so weiche Männel, ich hätt's ihm nimmer-

mehr zugetraut!“ hatte er damals erstaunt ausgerufen. „Nun muß der Weber Opern schreiben; gerade Opern; eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln! Der Kaspar, das Untier, steht da wie ein Haus. Überall, wo der Teufel die Tatzen reinsteckt, da fühlt man sie auch!“ Als die drei Männer nun Beethovens ärmliches Zimmer betraten, sahen sie ihn über ein Notenblatt gebeugt. Der Raum war in größter Unordnung. Noten, Geld, Kleidungsstücke auf dem Fußboden, auf dem Bett ein Haufen Wäsche, zerbrochenes Kaffeegeschirr auf dem Tisch. Beethoven blickte auf. Das Haar dick, grau, in die Höhe stehend, stellenweise schon weiß, Stirn und Schädel wunderbar breit gewölbt und hoch wie ein Tempel, die Nase viereckig wie die eines Löwen, der Mund edel geformt und weich. Über das breite, blatternarbige Gesicht war dunkle Röte verbreitet, unter den finster zusammengezogenen buschigen Brauen blickten kleine, leuchtende Augen mild auf die Eintretenden, die zyklopisch viereckige Gestalt war in einen schäbigen, zerschlissenen Hausrock gekleidet. Beethoven erkannte Weber sofort, schloß ihn in die Arme und rief: „Da bist du ja, du Kerl, du bist ein Teufelskerl! Grüß dich Gott!“ Er reichte ihm seine Schreibtafel, warf die Noten vom Sofa und kleidete sich dann während des Gesprächs ganz ungeniert zum Ausgehen um. Er klagte bitter über seine Lage, schimpfte auf die Theater, die Konzertunternehmer, das Publikum und die Italiener. Weber riet ihm, sich diesen widerlichen Verhältnisse zu entziehen und eine Kunstreise durch Deutschland zu machen. „Zu spät!“ rief Beethoven, machte die Pantomime des Klavierspiels und schüttelte den Kopf. Dann nahm er Weber beim Arm und zog ihn mit nach dem Sauerhof, wo er speiste. „Wir brachten den Mittag miteinander zu, sehr fröhlich und vergnügt. Dieser rauhe, zurückstoßende Mensch machte mir ordentlich die Kur, bediente mich bei Tisch mit einer Sorgfalt wie seine Dame. Kurz, dieser Tag wird mir immer denkwürdig bleiben. — Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem großen Geiste mit so liebevoller Achtung überschüttet zu sehen.“ Beim Abschied umarmte und küßte Beethoven Weber mehrere Male, hielt lange seine schmale Hand in seiner Faust und rief: „Glück auf zur neuen Oper! Wenn ich kann, komme ich zur ersten Aufführung!“ Tief bewegt kehrte Carl Maria nach Wien zurück.

Anderen Tages begannen die Euryanthe-Proben. Die Grünbaum sang die Eglantine, die junge hübsche Henriette Sontag die Euryanthe, Haitzinger den Adolar und Forti den Lysiart. Während die Künstler sich immer mehr für das Werk begeisterten und die Proben so gut voranschritten, führte Webers „Stern“ unerwartet in Person der Dichterin eine Gefahr herauf. Diese erhob plötzlich neue Honorarforderungen und drohte die Aufführung zu verhindern. Weber zahlte ihr schließlich noch 50 Dukaten, um sie für alle Zeiten los zu werden. Abergläubisch wie er war, freute er sich im Grunde dieser Schererei, da er seinen „Stern“ dadurch befriedigt wähnte. „Die Chezy-Geschichte hat meinen Stern hinlänglich beruhigt, und ich bin nun guten Muts.“ Die erste Generalprobe am 29. Oktober machte ihn allerdings wieder etwas beklommen. Zum erstenmal hatte er das ganze Werk, einschließlich der erst zwei Tage zuvor beendeten Overtüre, hintereinander herunterspielen lassen, es hatte volle vier Stunden gedauert und doch manche empfindliche Länge fühlen lassen. Im Galgenhumor meinte er: „Ich fürchte aus meiner Euryanthe wird Ennuyante“, ein unvorsichtiges Witzwort, das bald die Runde machte. Doch da die letzte Probe vor geladenem, kunstverständigen Publikum starken Eindruck weckte, sah Weber frohgemut dem entscheidenden Abend des 25. Oktober entgegen.

Eine dichtgedrängte Menge füllte das Theater, die Ludlamiten waren sämtlich zur Stelle, um ihrem „Agathus“ den Sieg zu erstreiten. Große Heiterkeit weckte kurz vor Beginn eine dicke, nachlässig gekleidete Frau mit eingedrücktem Hut und herabhängendem Schal, die unter dem Gelächter des Hauses von Bank zu Bank stieg und dabei mit gellender Stimme rief: „Machen Sie mir Platz, ich bin ja die Dichterin!“ Es war in der Tat die verrückte Chezy, die ihr Billett vergessen und aufgeregt ihren Platz suchte. Weber wurde beim Betreten des Orchesters stürmisch begrüßt, und auch die Overtüre fand starken Beifall. Hellen Jubel weckten die Sontag und die Chöre. Am stärksten schlug der erste Akt ein, nach dem Weber bereits herausgerufen wurde. Die erste Hälfte des zweiten Aktes ließ kühl, und erst die festliche Königshalle und das brillante Duett „Hin nimm die Seele mein“ schlugen wieder ein. Beim Schlußakt machte sich eine starke Ermüdung des Publikums bemerkbar. Immerhin hatte „Euryanthe“ einen lauten, ja stürmischen Erfolg errungen.

Doch wer die Wiener kannte, fühlte: „Der Spektakel ist groß, aber er kommt mit aus'm Herzen!“ Weber selbst empfand das nicht und wähnte einen ehrlichen großen Sieg erstritten zu haben. Jubelnd meldete er Caroline: „Alles schwamm in Seligkeit, die Sänger, die Chöre, Orchester, alles war wonnetrunken und erstickte mich in Liebkosungen. Vom Theater fuhr ich in die Ludlam, wo 27 Dichter und Künstler versammelt waren. Das Zimmer festlich beleuchtet, mit Girlanden geschmückt, mein Bild in der Mitte mit einem Lorbeerkranz. Die vielfältigen Beweise von Liebe und Verehrung waren rührend und schön. So schloß ein Tag, der mir ewig denkwürdig bleiben wird, und hoffentlich auch in der Kunstgeschichte seinen Platz einnehmen wird. Danke Gott mit mir für seine überschwängliche Huld, womit er mich vor Tausenden überschüttet.“

Anderen Tags ward bei Haslinger erregt über Wert oder Unwert des neuen, so ganz aus dem altgewohnten Operngleis herausstrebenden Werkes gestritten, und es ist bezeichnend, daß schon hier, wie einst später bei der Erfüllung von Webers Sehnen in Wagners Musikdrama, die Dichter, Maler und Gelehrten eifrig seine Partie ergriffen, während die engeren Fachkollegen über ihn und seine Pläne herfielen. Am lautesten schimpfte Franz Schubert, der auf Weber wegen dessen ablehnenden Urteils über seine „Rosamunde“ erbost war. Während der heftigen Debatten stürmte plötzlich Beethoven in den Laden und fragte in seiner barschen heftigen Art: „Wie hat die neue Oper gefallen?“ Haslinger schrieb: „Außerordentlich! Ein großer Erfolg!“ Da rief Beethoven: „Das freut mich! das freut mich! So muß der Deutsche über den Sing-Sang zu Recht kommen!“ Dann fragte er: „Wie hat die kleine Sontag gesungen?“ — „Vortrefflich!“ Da schmunzelte er, und zu dem ebenfalls anwesenden Benedikt sich wendend, trug er diesem auf: „Sagen Sie Herrn von Weber, ich wäre hineingekommen, aber wozu? — Seit langer Zeit schon —“ er deutete auf seine Ohren und lief davon. Die Wiener Kritik war im allgemeinen recht günstig, zumal ein großer Teil der Gestrengen zu den Ludlamiten gehörte. Und so lange Weber in der Kaiserstadt weilte, hielt der Enthusiasmus unvermindert an. Er war halt in jenen Tagen der Götze der Wiener Gaudi, und man feierte den berühmten Mann. Die drei ersten Aufführungen dirigierte er selbst, von der zweiten an mit kleinen,

sehr wohlthätigen Kürzungen, die vierte Conradin Kreutzer, während er, umjubelt, von einer Loge aus zuhörte. Doch kaum hatte Weber die Stadt verlassen, so erlahmte das Interesse, der Besuch ward immer schlechter, und, obwohl Kreutzer schließlich in geradezu barbarischer Weise die Oper um fast $\frac{3}{4}$ Stunden Dauer zusammenstrich, mußte sie nach der 20. Aufführung abgesetzt werden.

Nachdem Weber noch am 1. November vom Kaiser Franz, dem er die „Euryanthe“ dedizierte, in Audienz empfangen worden war, verließ er am 5. November Wien, dirigierte auf der Durchreise in Prag die 50. Jubiläumsvorstellung seines „Freischütz“ und schloß endlich am 10. November Weib und Kind wieder beglückt in seine Arme. Zu seinem nicht geringen Erstaunen wurde er, als er sich zwei Tage später zur Probe ins Theater begeben wollte, dort vom Personal feierlich empfangen und auf die Bühne geführt, wo ihm die ganze Künstlerschar eine begeisterte Huldigung darbrachte und ihn unter den Klängen seines Euryanthe-Schlußchores mit einem Lorbeerkranz schmückte. Weber war von dieser herzlichen, ihm in Dresden so ungewohnten Ehrung tief beglückt. Sein Staunen wuchs noch, als er erfuhr, daß Befehl gegeben, seine „Euryanthe“ sofort in Dresden einzustudieren. Er begann gleich mit den Proben, doch die Schwangerschaft der Wilhelmine Schröder, die im Sommer den Schauspieler Devrient geheiratet hatte, ließ das Verschieben der Oper bis nach ihrer Niederkunft wünschenswert erscheinen. Da Morlacchi wieder längeren Urlaub nahm, so drang Weber erneut auf Anstellung eines Musikdirektors, und zu seiner großen Freude erhielt er nach wenig Tagen das Anstellungsdekret für seinen Freund Gänsbacher. Wie jubelte er auf, den Jugendfreund nun endlich wieder um sich zu haben und mit ihm gemeinsam arbeiten zu können! Da traf die Hiobsbotschaft ein, daß Gänsbacher, da sich die Dresdener Angelegenheit so lange verzögerte, vor wenig Tagen den Posten als Kapellmeister am St.-Stephan in Wien angenommen habe. Da diese Stellung eine bessere war, außerdem Weber ja wahrhaftig keinem Dresden für Wien einzutauschen raten konnte, so drang er nicht weiter in den Freund und begrub schmerzerfüllt, wie so manche, auch diese schöne Hoffnung. An Gänsbachers Stelle wurde schließlich der junge Heinrich Marschner für Dresden verpflichtet.

Die seinem schwächlichen Körper in Wien zugemuteten Über-

anstrengungen und Aufregungen begannen bald sich bitter zu rächen. Quälender Husten, Atemnot und Nachtschweiß erschöpften seine Kräfte. Carl Maria verfiel in eine völlige Ermattung und geistige Apathie. Und die Erkenntnis, die er sich zwar nie eingestehen wollte, die aber unbarmherzig sich ihm aufdrängte, daß die Krönung seines Lebenswerkes, seine „Euryanthe“, vielleicht doch ein Fehlschlag, eine Selbsttäuschung sein könne, lähmte ihm die Schwingen und hinderte seinen früher so elastischen Geist, körperlichen Leiden zum Trotz die alte Spannkraft wiederzugewinnen. Die Aufnahme, die seine Oper allerwärts fand, war eine geteilte. An den meisten Bühnen ließ sie das Publikum kühl und errang nur einen Achtungserfolg. Bitter schreibt Weber: „Das jetzige Kunsttreiben ist so wunderlich durcheinander gewirbelt, die eigentliche Andacht der Hörer und Ausfühler so fast gänzlich erloschen, daß ich mich ordentlich wundere, wenn's einmal wo anders ist und ein anderes Streben wirklich eingreift. Wie's weiter wird, wollen wir abwarten, und am Ende muß es ja nicht sein, daß man Opern macht!“ Es lag Weber daher ungemein viel daran, ja es war für sein Werk geradezu eine Lebensfrage, daß es bald in einer vollendeten Darstellung vor einem wirklich urteilsfähigen Publikum seinen wahren Wert erweise. Hierfür kam vor allem Berlin in Frage, und bei Brühls Eifer für Weber und die deutsche Kunst war ja keine Schwierigkeit zu erwarten. Brühl hatte auch sofort nach Webers Rückkehr aus Wien die Partitur der „Euryanthe“ eingefordert und ihm das anständige Honorar von 800 Talern, nebst 100 für die Chezy, zugesagt. Im Januar war dann die Besetzungsfrage geregelt worden, und Weber hatte sich sogar auf Bitten der Seidler, die die Euryanthenpartie als zu anstrengend gefunden, herbeigelassen, außer den Wiener Strichen noch eine Kürzung in der ersten Szene des dritten Aktes vorzunehmen. Daraufhin hatte er nichts mehr gehört und war der festen Meinung, daß die Proben eifrig im Gange seien. Da er es aber für erforderlich hielt, bei den Schlußproben selbst anwesend zu sein, so fragte Weber schließlich bei Spontini an, wann man ihn erwarte. Zu seiner größten Bestürzung teilte ihm dieser in einem mit Imperfinitäten gespickten, aalglatten Schreiben mit, daß von einer Auführung seiner „Euryanthe“ schon deswegen keine Rede sein könne, weil das Werk ja dem für Annahme einer Oper in Berlin allein zu-

ständigen Comité der Generalmusikdirektion noch gar nicht zur Prüfung eingereicht worden, der Intendant Graf Brühl aber nicht zur Annahme oder Ablehnung einer Oper befugt sei!

Dem Buchstaben nach war Spontini in der Tat in seinem Recht, denn Brühl hatte in seinem Eifer, da er der Meinung war, daß, wenn es sich um einen Mann vom Range Webers handle, derartige Formalitäten lächerlich seien, nicht den statutenmäßig vorgeschriebenen Weg innegehalten. Er hatte damit Weber einen schlechten Dienst erwiesen. Denn hätte Spontini, noch wegen der Freischütz-Vorfälle auf Weber erbittert, schon an sich einem neuen Berliner Triumph seines gefährlichen Rivalen die denkbar größten Schwierigkeiten bereitet, so war ihm das jetzt bedeutend erleichtert, und er hatte dabei noch nach außen den Schein des Rechts auf seiner Seite. Es kam nun zu einem mit Sticheleien und Bosheiten durchsetzten, erregten Briefwechsel zwischen Weber und Spontini, der diesen eitlen, herrschsüchtigen Mann nur noch mehr reizte und bei dessen Machtstellung und wahlloser Anwendung aller seinen Zwecken dienlichen Mittel für Weber Gefahr und Verdruß brachte.

Brühls ungeschickten kategorischen Befehl zur Aufführung der „Euryanthe“ wies Spontini unter Berufung auf die Statuten seiner Dienstordnung höhnisch zurück. Da von diesen unerquicklichen Vorgängen aber Nachrichten in die Öffentlichkeit drangen und Spontini wohl wußte, daß die öffentliche Meinung in dieser Sache gegen ihn sei und ihn schließlich doch zwingen könnte, so änderte er plötzlich seine Taktik und setzte sich mit einem Male, indem er ganz unwahre Berichte in die Zeitungen lancierte, scheinbar mit allen Mitteln für eine sofortige Aufführung von Webers Oper ein. Der hinterlistig schlaue Italiener wußte ganz genau, daß diesem Werk nichts sicherer den Tod brächte, als eine überstürzte Einstudierung, und der zwei Hauptdarstellern bereits gewährte Urlaub hätte nach wenig Aufführungen eine längere Pause erforderlich gemacht, über die dann nach einem lauen Erfolg die Oper niemals hinweggekommen wäre. Doch Weber, von seinen Berliner Freunden von diesen Intrigen unterrichtet, durchkreuzte Spontinis teuflischen Plan, indem er bei Brühl Aufschub bis zum Herbst beantragte. Auf dessen Bericht an seinen Vorgesetzten, den Minister Fürsten Wittgenstein, verfügte dieses Muster beschränkten Bürokratentums, ein würdiges

Gegenstück zum Dresdener Grafen Einsiedel: „Wenn Herr v. Weber seine Partitur zurückzunehmen wünschen sollte, so kann ihm dies nicht verweigert werden, da er dafür noch keine Zahlung erhalten hat, und es wird mir dies persönlich recht angenehm sein, damit ich von einer solchen traurigen und langweiligen Angelegenheit nichts weiter höre.“ Gleichzeitig verbot er Brühl, in einer Presse-notiz die Gründe für die Nichtaufführung der „Euryanthe“ bekanntzugeben, und befahl Meldung, daß die Partitur an Weber zurückgegangen sei! (Unveröffentlichte Akten des Staatsopernarchivs.) So kehrte denn das Werk, dessen Berliner Erfolg Weber als entscheidend nicht nur für dieses selbst, sondern für seine ganze künstlerische Zukunft angesehen, durch Spontinis Machenschaften zum Stummbleiben verurteilt, auf seinen Schreibtisch zurück.

Diese bitteren Erfahrungen von einer Seite, von der er sie am wenigsten erwartet hätte, der Ärger und die dadurch geweckten Zweifel beschleunigten den Fortgang seiner Krankheit und ließen ihn immer mißmutiger werden. An neue Arbeiten oder Fortsetzung der „Pintos“ war daher vorerst gar nicht zu denken. Glücklicherweise war die Schröder-Devrient anfangs März so weit, daß die um ihretwillen verschobene Dresdener Einstudierung der „Euryanthe“ wieder in Angriff genommen werden konnte. Nach elf Proben, denen sich alles mit Enthusiasmus und Eifer hingab, ging sie am 31. März 1824 in Szene und errang einen zwar nicht so lauten Erfolg wie in Wien, dafür aber einen ehrlicheren und nachhaltigen. So erfreulich und beglückend für Weber diese Teilnahme der ihn sonst nicht verwöhnenden Dresdener war, die Anstrengungen waren für seine damalige Gesundheitsverfassung viel zu aufreibend gewesen, und nur die Ruhe von Hosterwitz und völlige Untätigkeit konnten ihn langsam wieder zu Kräften kommen lassen. „Ich huste und faulenze!“ antwortete er, wenn man nach seinem Befinden fragte. Eine Einladung, zur Säkularfeier von Klopstocks Geburtstag in Quedlinburg eine große Musikaufführung zu leiten, riß ihn am 1. Juli für drei Tage aus diesem halben Traumzustand. Im Anschluß hieran begab sich Weber auf dringendes Anraten der Ärzte, die, die Natur seiner Krankheit völlig verkennend, ihn auf ein Unterleibsübel behandelten, für drei Wochen zur Kur nach Marienbad. Auch hier vermochte nichts, seine geistige Erschlaffung zu sprengen, im Gegenteil. „Ich habe keine Sehnsucht

nach Notenpapier und Pianoforte. Ich hätte nie geglaubt, daß ich einen solchen Ekel gegen alle Arbeit bekommen könnte! Es wäre nicht gut, wenn es immer so nachhiele!“ Es kam noch hinzu, daß ihn eine dunkle Ahnung befiel, daß sich seine Lebensbahn ihrem Ende zuneige und er daher seine letzten Kräfte zusammenraffen müsse, um für die Seinen noch Geld zu verdienen, das sie, wenn er nicht mehr sei, vor Not sicherstelle. Und das Gefühl, daß sein Geist seinem Willen nicht mehr gehorchen wolle, brachte ihn der Verzweiflung nahe. „Ich bin recht zerstört und aufgereggt bis zum Fieberhaften. Gott gebe, daß das Marienbad mich wieder mir selbst gibt, so bin ich mir fatal und wie muß ich erst ändern sein?“ (Unveröffentlicht, an Rochlitz, 20. Juni 1824.)

Zwei seltsamerweise ziemlich gleichzeitig an Weber von außerhalb ergehende Anträge rüttelten ihn etwas aus seiner Lethargie auf. Ein Abgesandter der Großen Opéra in Paris, Chevalier de Cussy, nahm die schon früher durch Schlesinger mit Habeneck gepflogenen Verhandlungen wieder auf und wollte ihn dazu bewegen, eine große Oper für Paris, für die er ein Libretto von Desangriers „Der Zorn des Achilles“ vorschlug, zu komponieren. Außerdem traf vom Pächter des Conventgarden-Theaters in London, Charles Kemble, die Einladung bei ihm ein, an der Themse den „Freischütz“ und „Preziosa“ einzustudieren und ein neues Werk speziell für England zu schreiben. Nach aufregenden Zweifeln und ruhelosen Nächten entschloß sich Weber schließlich, zumal er hörte, wie gastlich man kurz zuvor Rossini in London aufgenommen und vor allem welche Reichtümer dieser dort geerntet, den Antrag Kembles anzunehmen. Um sich aber auch Cussy dankbar zu erweisen, vertonte er auf dessen Bitte seine Romanze „Elle était simple et gentilette“, die einzigen Noten, die der sonst so fleißige und fruchtbare Komponist im Zeitraum von 17 Monaten (zwischen der Beendigung seiner „Euryanthe“ Oktober 1823 bis zum Beginn des „Oberon“ Januar 1825) zu Papier brachte! Kemble stellte Weber die Wahl des Stoffes frei, schlug aber „Faust“ oder „Oberon“ vor, und der Freund der Geister und Elfen entschied sich freudig für den letzteren, den ihm der englische Dichter James R. Planché zurechtzimmern und baldigst übersenden sollte. Nachdem somit die Hauptfrage gelöst war, der Geldpunkt blieb, da die Ansichten hierin noch zu

weit auseinandergingen, vorerst noch in der Schwebelage, hielt Weber, gewissenhaft pedantisch, wie er in allem war, es für das Nächstliegende, sich Kenntnisse in der englischen Sprache anzueignen. Und so sieht man denn die nächsten Monate hindurch den schwerkranken Mann unermüdlich englische Studien betreiben, und zwar mit solchem Eifer, daß er bald die Korrespondenz mit London persönlich und in Englisch führen kann!

Zu allem Überfluß erfuhren im Herbst 1824 noch die Dresdener Verhältnisse eine bedenkliche Änderung. Der Intendant von Könneritz, der Weber zwar nicht wohl, aber auch nicht übel gesinnt gewesen war, wurde zum Gesandten in Madrid ernannt, und an seine Stelle trat eine Kreatur Einsiedels, der Kammerherr und Forstmeister von Lüttichau, der von Kunst und Theater keinerlei Ahnung hatte. Diesem Typus eines Höflings war Weber von vornherein antipathisch, und es kam sehr bald zu schroffen Konflikten, die wohl oft schlimm ausgegangen wären, hätte nicht Lüttichaus feingebildete, geistvolle Gattin, die Weber herzlich zugetan war, vermittelnd eingegriffen. So blieb es meist bei dienstlichen Rügen, die Weber mit Gleichmut und Humor hinnahm. Erschien er doch eines Tages auf einem Maskenfest von oben bis unten mit Nasen benäht und äußerte, wegen dieses seltsamen Kostüms befragt: „Ich habe die Nasenkrankheit, ein schreckliches Leiden! Alle Nasen, die ich bekomme, wachsen mir am Leib heraus!“

Am 30. Dezember hatte Weber den ersten Akt des „Oberon“-Textes erhalten, und am 18. Januar 1825 hielt er endlich das ganze Libretto in Händen. „Der Zuschnitt einer englischen Oper ist gewiß sehr verschieden von dem einer deutschen“, schreibt er daraufhin an den Dichter, „denn eine englische ist mehr ein Schauspiel mit Gesängen — aber dennoch finde ich im ersten Akt nichts, was ich geändert wünschen möchte, ausgenommen das Finale.“ Bedenklicher schien Weber die Anordnung des Ganzen. „Auch der zweite und dritte Akt sind voll von den größten Schönheiten; ich umfasse das Ganze mit Liebe und werde mich bestreben, nicht hinter Ihnen zurückzubleiben. Dieser Anerkennung Ihres Werkes können Sie um so mehr Glauben schenken, da ich wiederhole, daß der Zuschnitt des Ganzen allen meinen Ideen und Grundsätzen sehr fremdartig erscheint. Die Einmischung so vieler Hauptpersonen, welche nicht

singen, die Weglassung der Musik in den wichtigsten Momenten: alle diese Dinge berauben unsern Oberon des Namens einer Oper und werden ihn untauglich machen für alle anderen Bühnen Europas, was ein schlimmer Umstand für mich ist.“ Weber bittet dann noch um einige Abänderungen. Die Beschäftigung mit dem Stoff, das sich Versenken in die ihm so vertraute Geister- und Elfenwelt, löst plötzlich den Bann, der so lange über Webers Genius gelegen, der einst so fruchtbare Quell sprudelt in rascher Folge einige köstliche Eingebungen hervor, darunter Hüons große Arie. (Januar/Februar 1825.) Doch bald trat wieder mit zunehmender Erkrankung eine Erschlaffung ein. „Ich arbeite nichts. Mein Oberon soll zum Winter fertig sein. Ich bin sehr krank, über alle Maßen trübsinnig und zu aller Arbeit unfähig. Eine fatale Heiserkeit, gegen die ich seit 3 Monaten mediziniere, könnte wohl am Ende eine Halsschwindsucht werden. Wie Gott will! —! —“ (Unveröffentlicht, an Grafen Mailáth, 16. Mai 1825.)

Weber unterzog sich daher einer längeren Badekur in Ems. Auf der Hinreise, die in kleinen Etappen mit eigenem Wagen und Pferden zurückgelegt wurde, machte er auf Zureden des Sohnes trotz der früheren peinlichen Erfahrungen in Weimar dem Altmeister Goethe seine Aufwartung. Doch dieser, durch Zelters alberne Berichte gegen den Komponisten des „Freischütz“ voreingenommen, behandelte ihn dermaßen von oben herab, nachdem er ihn lange hatte antichambrieren und zweimal nach seinem Namen fragen lassen, daß Weber darüber mit Recht sehr erbost war. Er ärgerte sich so stark über diese Kränkung, daß er im „Erprinzen“ zwei Tage das Bett hüten mußte. Nach zwölf tägiger Reise langte er endlich am 15. Juli in Ems an. Hier ward er von den Badegästen, unter denen sich auch das preußische Kronprinzenpaar befand, wo er sich nur immer blicken ließ, stürmisch gefeiert. So wohl ihm auch diese Beweise seiner Beliebtheit und seines immer strahlender aufsteigenden Ruhmes taten, seiner geschwächten Gesundheit, der auch Ems zwar vorübergehende Linderung, aber keine nachhaltige Besserung mehr bringen konnte, waren sie nicht zuträglich. Mitten in der Schar froher ihm huldiger Menschen befahl ihm immer häufiger eine fast krankhafte Sehnsucht nach Hause und die Angst, es könne ihm in der Fremde etwas zustoßen. „Obwohl man mich buchstäblich auf den Händen

Am 12. Oktober 1825

trägt und Herrn und Damen des höchsten Ranges auf jeden Wink lauern, mir zu dienen, so ist mir doch nirgends ganz wohl, als wo die Buben bläken, die Mukkin brummt und ich die Mägde fortjagen und den Ali hauen kann, wenn sie es zu toll machen.“

Zu Webers Freude trafen am 10. August Mister Kemble aus London in Begleitung von Sir Georg Smart, dem Direktor der Royal Music-Band, bei ihm ein, und es konnten nun endlich nähere Abmachungen wegen des „Oberon“ getroffen werden. Da die Geldangebote aber immer noch bedeutend hinter seinen Erwartungen zurückblieben — und nur um des schnöden Mammons willen unterzog er sich doch dieser Londoner Strapaze, die, wie er wohl ahnte, seine letzte Lebenskraft aufzehren mußte — so behielt sich Weber die letzte Entscheidung noch vor. Diese erfolgte erst nach Monaten von Dresden aus, wohin Weber am 31. August, nur wenig gekräftigt, wieder zurückgekehrt war.

Hier erwartete ihn die Nachricht Brühls, daß die Luft in Berlin „spontinirein“ sei, da der Ritter einen zehnmonatigen Urlaub angetreten, daher für die Aufführung der „Euryanthe“ nun endlich die Bahn frei sei, und sie nicht befürchten müßten, daß ihnen „Galle unter den Wein gemischt“ werde. Doch auch diesmal hatte er um des Werkes willen peinliche Auseinandersetzungen mit Wittgensteins engherzigem Beamtdünkel hinnehmen müssen. Dieser hatte nämlich erfahren, daß Brühl sich direkt beim König die Genehmigung zur Einladung Webers zum Studium seines Werkes erwirkt hatte, und setzte es durch, daß das Königliche Dekret suspendiert wurde, da nicht bestimmungsgemäß zuvor die Anfrage, ob Euryanthe in Szene zu setzen sei, beim Staatsminister vorgelegen habe. Er erteilte Brühl eine scharfe Rüge und droht, ihm jeden direkten Verkehr mit Seiner Majestät zu untersagen. „Ob eine Oper von Spontini, Spohr oder Weber oder einem anderen Künstler aufgeführt, dirigiert oder in Szene gesetzt wird, ist mir ganz gleichgültig; weder für den einen oder für den andern habe ich eine Vorliebe. Es ist mir aber nicht gleichgültig, ob meine Anordnungen befolgt werden oder nicht“, heißt es so charakteristisch in diesem Erguß beleidigter Selbstherrlichkeit. Brühl erwirkte schließlich durch Vortrag beim König, daß dessen Verfügung wieder in Kraft trat, hatte sich aber durch diese unkluge Machtprobe im Fürsten einen gefährlichen Feind geschaffen.

Weber mußte Brühl bitten, das Studium der „Euryanthe“ durch Kapellmeister Seidel vorbereiten zu lassen, da er erst zu den letzten Proben anfangs Dezember abkömmlich sei. In Dresden stand nämlich die Vermählung des Prinzen Max bevor, und Weber hatte diesen Anlaß benutzt, um seinen Feind Spontini zu beschämen und wohl auch zu versöhnen, und dessen „Olympia“ als Festoper vorgeschlagen. Und — o Ironie des Schicksals! — er sah sich genötigt, im dritten Akt des Werkes ein Recitativ einzufügen zum Lob des hohen Paares, während bei Morlacchi die Festkantate bestellt wurde. So unterbrach er denn die seit der Rückkehr aus Ems mit Hochdruck wieder aufgenommene Arbeit am „Oberon“ und komponierte am 29. Oktober, als dreizehnte und letzte seiner Gelegenheitsarbeiten für den sächsischen Hof, diese Einlage in die Oper seines Todfeindes. Bedeutungsvoll steht in seinem Tagebuch hinter dieser Notiz ein dick unterstrichenes O!!! —

Am 5. Dezember 1825 fuhr Weber nach Berlin. Seine Freunde erschraaken, als sie den zusammengefallenen Mann erblickten, den der Tod schon gezeichnet hatte. Seiner Stimme gelang nur noch ein tonloses rauhes Flüstern; wollte er zum Orchester sprechen, mußte er sich eines Dolmetschers bedienen. Seine alte Heiterkeit, die früher gerade im Berliner Kreis alle bezaubert, war einem verbitterten grimmen Spott gewichen, der froher Geselligkeit auswich und teilnehmender Frage nach seinem Befinden barsch antworten konnte: „Wie mir's geht? Sehr gut! Nur daß ich die Halsschwindsucht habe; aber das macht weiter nichts!“ Die anstrengenden Proben erschöpften den Kranken aufs äußerste, doch er war unermüdlich, jeden der Mitwirkenden bis ins kleinste mit den Intentionen seines Werkes vertraut zu machen, ja er fand sich sogar auf Brühls Wunsch noch bereit, ein Balletstück, das reizvolle pas de cinq, der „Euryanthe“ einzufügen, das er am 18. Dezember niederschrieb. Zur Generalprobe traf sein Dresdener Chef, der Kammerherr von Lüttichau, ein und gewahrte mit Verwunderung die allgemeine Verehrung, die alle in Berlin Weber entgegenbrachten. Als er beim Verlassen des Theaters sah, wie das Publikum sich um den beliebten Meister drängte und wildfremde Menschen vor ihm den Hut zogen, da entfuhr ihm unwillkürlich der erstaunte Ausruf: „Ja, Weber, sind Sie denn wirklich ein so berühmter Mann?!“

Am 23. Dezember errang die „Euryanthe“ in Berlin einen lauten Erfolg und ward von Publikum und Kritik verständnisvoll aufgenommen. Weber schildert seiner Lina die Geschehnisse des Abends: „Warum mußtest Du fehlen, um meine Freude an dem vollständigsten und glänzendsten Triumph, den je ein Komponist in Berlin feierte, zu teilen; er kann mir nichts zu wünschen übrig lassen. Ja, geliebtes Herz, die Gnade Gottes und die Liebe der Menschen hat sich abermals aufs höchste an mir bewährt. Die Vorstellung war so gelungen und großartig, daß in vielen Dingen erst ganz alle Intentionen hier klar hervortraten. Die Seidler, Schulz und Bader waren ganz außerordentlich, einen solchen Adolar habe ich noch nicht gehabt. Die Wirkung der besten Szenen war unendlich und würde endlich auch eine gewisse Zweiflerin überzeugt haben, daß ich immer recht habe! Sowie ich ins Orchester trat, empfing mich ein Sturm von Applaus, der lange anhielt; ebenso wurde die Ouvertüre beklatscht und dacapo verlangt, was ich aber nicht tat. — Nach der Oper wurde ich mit Sturmestoben gerufen, dann alle, und da sie nicht gleich kamen, jeder einzelne. Es war kein Parteigeist-Enthusiasmus, sondern man sah, daß es aus der Sache hervorging, wenn schon die Leute aus dem Theater sich um einen drängen und Hände küssen, dann ist gewiß die Wirkung allgemein. — Nach der Oper war ein Kreis von ungefähr 30 Personen, Brühl, Zelter, Wollanck, Lichtenstein usw. bei Jagor zu einem fröhlichen Mahle versammelt. Kaum saßen wir bei Tische, so erscholl aus dunklem Zimmer der Jägerchor mit anderem Texte, und der Chordirektor Seidel an der Spitze der Choristen und Hornisten brachte mir einen Lorbeerkranz auf seidnem Kissen. Die Liebe dieser geplagten Menschen rührte mich sehr und erfreute alle Anwesenden hoch. Orchester und Chor waren aber auch ganz herrlich gewesen, und so eine Masse zu bewegen, ist doch eine wahre Lust. Um 12 Uhr lag ich im Bett, dankte meinem Schöpfer für so viel Gnade, bat ihn um heitern Sinn, sie genießen zu können.“

Einen traurigen Weihnachtsabend verbrachte Carl Maria im Beer-schen Familienkreise, und alle Liebe und Güte dieser aufopfernden Menschen vermochte nicht, seinen Trübsinn und die Sehnsucht nach den Seinen zu bannen. In Gedanken sah er seinen kleinen Mäxel und den erst in diesem Jahre geborenen Alex um den Lichtenbaum

springen und er fühlte nur zu gut, daß es ihm wohl nie mehr vergönnt sein würde, dieses traute Fest in ihrer Mitte zu feiern. Am liebsten wäre er noch am Weihnachtstag selbst abgereist, doch Brühl bat ihn, noch einige Tage in Berlin zu verweilen, da seine Anwesenheit ihm bei der geschäftlichen Abwicklung der Honorarangelegenheit wertvoll sein könne. Hier war nämlich wieder ein unerquicklicher Zwist mit dem Fürsten Wittgenstein ausgebrochen, der die Weber von Brühl zugesagten 800 Taler zu hoch fand und nur das für „Freischütz“ gezahlte Honorar bewilligen wollte. Brühl wies nun eindringlich nach, daß dieses Singspiel dem Theater bereits über 50 000 Taler Reingewinn gebracht, die „Euryanthe“ überdies eine große Oper sei, daß Spontini für jedes Werk 1050 Taler erhalte, und daß der Anstand der Hofbühne erheische, dem ersten lebenden deutschen Meister nicht ein viel geringeres Honorar zu bieten, als dem ausländischen, und vor allem die ihm zugesagte Summe nun auch zu zahlen. Mißmutig wies Wittgenstein den Betrag nun an, schrieb aber für Brühl eigenhändig unter das Dekret: „Nicht des Anstandes wegen habe ich Ihren Wunsch wegen der Renumeration von 800 Talern erfüllt, sondern bloß um Ew. Hochgeboren dadurch Vergnügen zu machen. Der erste Anstand, dem alle übrigen Anstände nachstehen müssen, ist, die Befehle S. Majestät pünktlich zu befolgen, und diese bestehen darin, keine Schulden zu machen. Hierdurch ist der Anstand in früheren Zeiten viel bedeutender verletzt worden, als wenn dem Herrn Maria von Weber nicht mit vollen Händen gegeben wird. Ordnung und die genaueste Befolgung der Befehle S. Majestät sind in meinen Augen der erste Anstand!“ Brühl überbrachte nun dem fiebernd im Bett liegenden Freunde sofort persönlich das „schwererrungene“ Geld. Weber, der, wenn es sich um die Kunst handelte, seinem hinfalligen Körper noch erstaunliche Kraftleistungen abzurufen vermochte, dirigierte am Abend noch die zweite, von dem überfüllten Haus mit Jubel aufgenommene Aufführung der „Euryanthe“ und verließ am 29. in aller Herrgottsfrühe Berlin, um wenigstens noch den Sylvesterabend mit den Seinen vereint verleben zu können.

Während des Monats Januar wurden nun mit Aufbietung der letzten Kraft die Komposition, Partitur und Klavierauszug des „Oberon“ beendet und nach peinlichster Regelung aller geschäftlichen

Angelegenheiten die Vorbereitungen zur Reise nach London getroffen. Der Flötist des Dresdener Orchesters Fürstenau hatte schon im Vorjahre sich erboten, Weber auf seiner Reise zu begleiten, da er sich von dessen Einführung in der Kunstwelt viel erhoffte, und dieser hatte ihm, namentlich da es Caroline eine große Beruhigung war, den geliebten Mann in guter Obhut zu wissen, halb und halb zugesagt. Da traf plötzlich ein Brief Bärmanns ein, der ihm vorschlug, wie einst früher so manche, auch diese große Fahrt gemeinsam zu unternehmen. „Ich sprach nun wieder mit Fürstenau und sah nun freilich, wie dieser sein ganzes Glück in die Reise setze, daß er seinen letzten Urlaub deshalb nicht benutzt usw. Da sitze ich nun in der Patsche und bin mir ehrlich gesagt selbst nicht klug genug. Die Reise mit Dir gewährt mir Freude und Vorteile, mit Fürstenau helfe ich vielleicht einem braven Künstler, der es nötig braucht.“ (Unveröffentlicht, an Bärmann.) Selbstlos und hilfreich, wie stets in seinem Leben, entschied sich Carl Maria schließlich für Fürstenau.

Doch je näher der Zeitpunkt der Reise heranrückte, desto tollkühner erschien allen dieses Unternehmen des dem Tode verfallenen Meisters. Da Carolines Bitten und Versuche, ihn zurückzuhalten, nichts fruchteten, so wurden die Freunde aufgeboten, in ihn zu dringen. Doch alle erhielten denselben von bitterer Selbsterkenntnis eingegebenen, entsetzlichen Bescheid: „Das ist all' gleich! Ob ich reise, ob ich nicht reise, bin ich in einem Jahr ein toter Mann. Wenn ich aber reise, haben meine Kinder zu essen, wenn der Vater tot ist, während sie hungern, wenn ich bleibe.“ Mit zitternder Stimme fügte er einmal leise hinzu: „Nur wiederkommen möcht' ich aber! Lina, Max und Lexel noch einmal sehen, dann geschehe in Gottes Namen Gottes Wille — aber dort sterben — das wäre hart!“ Nachdem sich Weber nach einer Freischützaufführung am 5. Februar in tiefer Erregung von seiner treuen Kapelle verabschiedet hatte, wobei beim Blick auf den tiefgebeugten schwächlichen Meister über manch ehrwürdig altes Gesicht verstohlen eine Träne rann, und er pflichtgemäß überall seine Abschiedsvisiten gemacht, wobei ihn die kühle Art des Königs tief schmerzte, fuhr am Morgen des 16. Februar der bepakte Reisewagen, in dem schon Fürstenau Platz genommen, vor seiner Wohnung vor. Nach schmerzlichem Trennungskuß sich von der geliebten Mukkin und den noch schlafenden Kindern los-

reißend, bestieg Carl Maria, die geschwellenen Füße in dicke Samstiefel und den ewig fröstelnden Körper in weiche Pelze gehüllt, den Wagen und rollte hinaus in den finstern Wintermorgen. Caroline aber brach, als sie seine Wagentür schließen hörte, am Fenster weinend zusammen in dem sicheren Gefühl: „Ich habe seinen Sarg zuschlagen hören.“

Nach leidlich überstandener Reise langte Weber am 25. Februar in Paris an und meldet dies in dem steten Bestreben, Linas Angst um ihn zu verscheuchen, humorvoll nach Dresden: „Wohlbehalten angekommen, bis auf — einen Hosenknopf und eine Fensterscheibe. Ersterer erwartet meine eigene Kunstfertigkeit. Der Musje Husten hat Mucken. Jedenfalls hilft er aber zum Frühaufstehen und das fördert. Jeder Schritt weiter bringt mich Euch wieder näher! Ich habe sächsische Philisternatur eingesogen und bin ganz zum Reisen verdorben.“ In Paris machte er allen berühmten Meistern seine Aufwartung, sogar Rossini, am freudigsten dem verehrten greisen Cherubini. Mit Schlesinger besprach er die zu ergreifenden Maßnahmen gegen Castil Blaze, der einst schon seinen „Freischütz“ in einen „Robin des bois“ verballhornt hatte und nun daran gegangen war, die „Euryanthe“ für sich auszuschlachten, ohne die Partituren von Weber rechtmäßig erworben zu haben oder ihm irgendwelche Anteile an den reichen Einkünften zukommen zu lassen. Weber hatte schon von Dresden aus wiederholt hiergegen protestiert, ohne etwas erreichen zu können. Schlesinger sollte nun die Öffentlichkeit wegen dieses schamlosen Raubs an seinem Gut alarmieren, und auf der Rückreise von London sollte die Angelegenheit energisch angepackt werden. Zwei Dinge vor allem begeisterten ihn in der Seine-Stadt: Boieldieu neue Oper „Die weiße Dame“ und die köstlichen Austern, die es überall gab. Über die Oper schrieb er sofort an Winkler: „Das ist Reiz, das ist Humor! Seit dem Figaro ist keine komische Oper geschrieben worden wie diese. Übersetzen Sie das Textbuch und Musje Marschner mag sie gleich in Szene setzen. Das ist Gewinn für das Opernrepertoire.“

Am 2. März ging die Reise über Amiens weiter nach Calais. Hier erlitt Weber einen so heftigen Krampfanfall, daß Erstickungsgefahr drohte. Doch erholte er sich wieder und konnte am 4. morgens das Dampfboot nach Dover besteigen. Am 5. abends traf

er endlich in London ein und fand im Hause Sir George Smarts, der ihn schon in Ems herzlichst zu sich eingeladen, liebevollste Aufnahme. „Parterre wohnt Smart und da wird auch gegessen. Im ersten Stock ist das Empfangszimmer und im zweiten meine Schlaf- und Arbeitsstube, wo niemand hinkommt. Jedermann wird gemeldet, und ohne Umstände abgewiesen, wenn man will, was niemand hier übel nimmt. Ein Bedienter mit seiner Frau machen die Bedienung aus, zwei Leute, die Smart seit 16 Jahren hat, also trefflich abgerichtet und treu. Du siehst, man kann nicht besser versorgt sein. Fürstenau wohnt ganz in meiner Nähe bei einem Deutschen, sehr gut auch.“ (An Lina, 6. März 1826.)

Webers Verpflichtungen in London bestanden darin, daß er den für Conventgarden komponierten „Oberon“ zwölfmal dirigieren sollte und die Leitung von vier Oratorien-Konzerten übernahm. Hierfür waren ihm insgesamt 825 Pfund garantiert. Von einem ihm zugesicherten Benefiz und durch Spielen im Salon, wozu in England die Künstler wie zu Konzerten engagiert wurden, erhoffte er sich noch beträchtliche Einnahmen. Weber war in London seit der Auf-führung seines „Freischütz“ im Juli 1824, die allerdings mit der Originalgestalt nur noch wenig Ähnlichkeit hatte, ungeheuer populär, und er hätte, wenn die Bewegung auch bei seinem persönlichen Erscheinen an der Themse schon den Höhepunkt überschritten hatte, gewaltige Reichtümer erwerben können, wenn er gleich Rossini es verstanden hätte, diese Konstellation auszunützen und sich pompös in Szene zu setzen. Bluff und Aufmachung waren die Vorbedingungen eines Erfolgs bei der Londoner Gesellschaft. Doch der kranke, unscheinbare, hinkende Mann, der allem Reklamelärm auswich und bescheiden mit echter Kunst aufwartete, vermochte den Engländern nicht zu imponieren. Sein Erscheinen schadete daher seiner Berühmtheit mehr, als es sie förderte. Die Gesellschaft kümmerte sich bald gar nicht um Weber, und die erhofften Einnahmen aus den Salons blieben aus. Das große Publikum dagegen brachte ihm, wo es ihn nur zu Gesicht bekam, stürmische Huldigungen dar. Als er, um das Theater sich anzusehen, an einem der ersten Abende seines Londoner Aufenthalts nichts ahnend in Kembles Loge trat, rief plötzlich eine Stimme „Weber ist da!“ (Kemble hatte allerdings ohne des Meisters Wissen das Gerücht seines Kommens geflissentlich

verbreiten lassen), alles erhob sich mitten in der Vorstellung von den Sitzen, und es brach ein solcher Sturm von Zurufen, Hüte- und Tücherschwenken los, daß Weber, der unmöglich annehmen konnte, dies gelte ihm, dem hier völlig Unbekannten, sich erstaunt nach der Ursache des Lärms umsah, bis er seinen Namen aus diesem Geschrei immer deutlicher heraushörte, sich tiefbewegt aus der Loge verneigte und schleunigst das Weite suchte. Auch bei seinem ersten Erscheinen am Dirigentenpult am 8. März dauerte es nahezu eine Viertelstunde, bis er mit der Freischützouvertüre beginnen konnte. „Sag Lüttichau“, schreibt er an Caroline, „daß mich die ganze Welt ehrt — nur mein König nicht!“ Man hatte ihn während des Konzerts wiederholt husten hören, und anderen Tags wußte sich Smarts Dienerschaft nicht vor den Sendungen von Gelées, Konfituren und Hustenmitteln zu helfen, die ihm alle Welt zuschickte.

Am 9. März begann Weber mit den Proben zu „Oberon“, und die Fähigkeiten der Künstlerschar ließen ihn das Beste erhoffen. Da es sich bald zeigte, daß dem Sänger des Hün, Braham, die große Arie zu hoch lag, so ließ sich Weber bereden, ihm eine neue seiner Stimmlage nach bequemere zu schreiben. Diese D-dur-Arie ward am 6. April beendet, steht aber weit hinter der ursprünglichen zurück. Außerdem hatte Weber noch die letzten Nummern des dritten Aktes, darunter das entzückende „Arabien! mein Heimatland“, seinem Genius abzurufen und beendete am 9. April mit der Ouvertüre dieses Werk, soweit es für London in Betracht kam. Für Deutschland sollte es später noch in Ruhe umgestaltet und erst zu einer richtigen Oper ausgebaut werden. Schließlich fügte der gutmütige Meister, um seinem Tenor Gelegenheit zu geben, auch in getragenerm Gesang seine Stimme zur Geltung bringen zu können, noch im zweiten Akt eine Preghiera ein, die am 11. April niedergeschrieben wurde und die letzte vollständige Komposition von Webers Hand bleiben sollte. Neben diesen Arbeiten und den anstrengenden Theaterproben gewann er noch die Kraft, die vertraglich vereinbarten vier, infolge ihrer fünfständigen Dauer sehr ermüdenden Oratorienkonzerte zu dirigieren, von denen jedes zwölf Nummern aus dem „Freischütz“ enthalten mußte, die größtenteils da capo begehrt wurden. Dieses ewige Ableiern dieses einen Werkes, während man von seinen anderen, namentlich seinem Schmerzenskind „Euryanthe“,

nichts wissen wollte, erfüllte ihn geradezu mit Bitterkeit und Widerwillen gegen dieses Werk seines Geistes. Er fand es entwürdigend, immer und überall nur als Schöpfer des „Freischütz“ gefeiert zu werden! Viel kühlere Aufnahme fand Weber beim Publikum der Philharmonischen Konzerte, deren letztes er am 3. April dirigierte. Er ärgerte sich über das blasierte unaufmerksame Auditorium, und die Folge war, daß er nach dem Konzert einen gefährlichen Hustenkrampf mit Blutauswurf bekam und so schwach wurde, daß er in seinen Wagen getragen werden mußte. In den nächsten Tagen stellte sich noch eine bedenkliche Diarrhoe ein, die gefährliche Schwächezustände zur Folge hatte. Doch seine fabelhafte Energie siegte noch einmal über die Tücken der Krankheit. Die Spannung und aufpeitschende Erregung um das Gelingen seines „Oberon“ verliehen ihm vorübergehend schier unnatürliche Kräfte. Er leitete nicht nur die anstrengende Generalprobe am 11. April, bei der, wie stets in zwölfter Stunde, sein „Stern“ sich meldete, indem der Darstellerin der Rezia ein Dekorationsstück auf den Kopf fiel und sie nicht weiter singen konnte, sondern er steuerte auch die Premiere am andern Tages zu einem beispiellosen Triumph. Nach Schluß der Oper geschah etwas zuvor in England noch nie Dagewesenes: Weber wurde stürmisch gerufen und mußte sich schließlich von der Bühne verneigen. Die Ehre eines Hervorrufs war vor ihm noch keinem Komponisten in London widerfahren. Die Aufführung war eine sehr befriedigende und übertraf in szenischer Hinsicht alles, was Weber je auf einer Bühne gesehen oder für möglich gehalten. Das Publikum war begeistert, die Kritik aber fand die Musik zu schwer und beklagte den Mangel an Melodie!

Nach den Aufregungen dieses entscheidenden Abends trat natürlich eine sehr ernste Erschöpfung ein. Aber noch durfte er nicht an Ausruhen oder gar Heimkehr denken. Noch zwei wichtige Aufgaben zwangen ihn unerbittlich, seinen versiegenden Kräften noch das Letzte abzufordern. Einmal hatte er die Verpflichtung, noch elf Wiederholungen des „Oberon“ zu dirigieren, dann galt es weiter, durch den Erfolg des ihm zugesagten Benefizkonzertes den klingenden Lohn für dies Martyrium zu ernten. Bis zum 25. April schleppte sich der sieche Mann allabendlich (mit zwei Ausnahmen) ins Theater und erfüllte, oft unter den qualvollsten Schmerzen

und Hustenanfällen, gewissenhaft seine Pflicht. Der Erfolg blieb dem „Oberon“ treu, und jeden Tag wiederholten sich die gleichen Begeisterungsausbrüche. „Heute den 5. Oberon abgearbeitet; sehr volles Haus, ging gut, großer Beifall. Ich habe nun den guten Mann schon so satt, daß ich recht nachzähle bis das Dutzend voll ist, um loszukommen.“ (An Lina, 18. April.) Die Zeit scheint träge von der Stelle zu rücken, und Carl Marias Sehnsucht nach der Heimat ist kaum noch zu bezwingen. Je mehr er seine Kräfte schwinden fühlt, je glühender flammt das Verlangen nach den Seinen in ihm auf. „Wie zähle ich Tage, Stunden, Minuten bis zu unserem Wiedersehen. Wir sind doch sonst auch getrennt gewesen und haben uns gewiß auch lieb gehabt, aber diese Sehnsucht ist ganz unvergleichbar und unbeschreiblich. Geduld! Geduld! — Mein Gemüt ist der größte Sünder. Nach allen diesen Erfolgen gehe ich herum, wie einer der gehangen werden soll. Meine Sehnsucht nach Hause ist über alle Beschreibung und ich verbrüte allerdings ganze Tage, die ich besser benützen könnte.“ (An Lina.)

Endlich war die „Oberon“-Serie glücklich überstanden, und nun konnten die Vorbereitungen zum Benefizkonzert begonnen werden. Doch Weber selbst war viel zu schwach, um die erforderlichen Laufereien und Strapazen noch auf sich nehmen zu können. Wollte ein Künstler in London seines Erfolges sicher sein, so mußte er bei den tonangebenden Familien der Aristokratie den „ladies patronesses“ der Philharmonischen Gesellschaft Besuche machen, alle wichtigen Lords persönlich einladen, kurz, sein Konzert zu einem „fashionablen“ gesellschaftlichen Ereignis stempeln. Der Schöpfer des „Oberon“ konnte das nicht mehr. Er vertraute auf seine Popularität, auf die Zugkraft seines gefeierten Namens, seine Kunst. Doch damit war bei den Reichen in London kein Geschäft zu machen. „Heut über acht Tage ist mein Konzert“, schreibt er am 19. Mai an Lina. „Ich kann sagen, daß mir ordentlich das Herz schlägt, wenn ich daran denke. Ich bin so gespannt auf den Erfolg — es sind die beiden letzten und Hauptdrucker — dies Konzert und das Benefiz. Wenn ich bedenke, was sie mich kosten — und wenn sie dann nicht so ausfielen, wie ich bescheidenlich berechtigt bin zu erwarten — es wäre sehr hart. Du wirst Dich wundern, mich so ernst in dieser Sache gestimmt zu sehen, wenn Du aber bedenkst,

daß Geld zu erwerben der einzige Zweck meiner Reise nach London war, daß die Erreichung dieses Zweckes mit manchen, nicht unbedeutenden Opfern und Anstrengungen verknüpft war, so wirst Du begreiflich finden, wie ich jetzt etwas so wichtig halten kann, was in meinem ganzen Leben sonst nur für mich eine sehr untergeordnete Rolle gespielt hat. Bete, daß dem alten Vater seine Wünsche, die nur für Euch berechnet sind, in Erfüllung gehen und er recht glücklich und heiter sein kann.“ Carl Maria spielte also mutig seinen Haupttrumpf aus und — verlor! Der Saal blieb am 26. Mai halbleer, die Kasseneinnahme betrug noch nicht 100 Pfund, ein für London lächerlich kleiner Betrag. Als er, auf den Arm Smarts gestützt, das Podium betrat und den Saal überblickte, verzog ein tief schmerzliches, bitteres Lächeln sein blasses Duldergesicht. Auf die Jubelkantate folgte die große Szene aus „Athalia“ (gesungen von der Paton) und ein noch tags zuvor von Weber auf Bestellung eines Mäzens vertontes Gedicht von Thomas Moore. Des Komponisten zitternde Hand hatte nur noch die Singstimme des Liedes zu Papier gebracht, und er begleitete die Sängerin jetzt selbst am Klavier in freier Phantasie. Es war das letztmal, daß eine seiner Zauberweisen durch ihn einem Saitenspiel entlockt wurde. Auf Fürstenaus trefflichen Vortrag und die Arie des Max beschloß die ihm so teure „Euryanthen“-Ouvertüre sieghaft das Programm.

Nachdem der letzte Ton verklungen, wankte Weber an Fürstenaus Arm geklammert aus dem Saal. Draußen brach er zusammen. Nun die Spannung gelöst, versagte ihm der mit eiserner Energie geknechtete Körper den Dienst. Die bittere Enttäuschung dieses Abends, die alle Hoffnungen auf reichen Geldgewinn zerstört, die ihm im Grunde das gewaltige Opfer, das er mit seinem Leben bezahlen wollte, nutzlos erscheinen ließ, hatte sein Herz zerbrochen. Willenlos ließ er sich von den Freunden nach Hause tragen und zu Bett bringen. Sein Arzt bemühte sich lange um ihn, und Fürstenau und Smart wachten in tiefer Sorge die Nacht hindurch in seiner Nähe. Doch den anderen Tag fühlte sich der Meister besser, ja er hoffte sogar, die für den 5. Juni zu seinen Gunsten angesetzte Freischütz-Aufführung wieder leiten zu können. Fürstenaus Vorschlag, die Rückreise über Paris aufzugeben und auf dem schnellsten Wege in die Heimat zurückzukehren, belebte ihn mit neuer Hoffnung.

Froh meldet er Caroline mit zitternder Hand diese frohe Botschaft. „Ruhe, Ruhe, ist jetzt mein einziges Feldgeschrei und soll es wohl für lange bleiben.“

Da sich Weber nach dem heftigen Zusammenbruch schneller, als man hoffen durfte, wieder erholt hatte, so ließ er es sich nicht nehmen, in dem Benefizkonzert seiner Rezia, der Miß Paton, wie versprochen, seine Freischütz-Ouvertüre zu dirigieren. Doch dieser Freundschaftsdienst — es war sein letzter — brachte ihn wieder so völlig von Kräften, daß er fiebernd und nach Luft röchelnd Fürstenau versprach, sein eigenes Benefiz und alle anderen Pläne in London aufzugeben und so schnell, wie nur irgend angängig, die Heimreise anzutreten. „Ich muß fort“, wiederholte er allen Einwendungen gegenüber, „ich muß zu den Meinen! Sie noch einmal sehen — und dann geschehe Gottes Wille!“ Der Arzt erklärte seinen Zustand für bedenklich, und die Freunde drangen immer gebieterischer in ihn, die Reise noch etwas aufzuschieben. Doch Carl Maria lehnte energisch ab und setzte den Tag der Abreise unwiderprüflich auf den 6. Juni fest. „O Gott, wie glücklich will ich sein, wenn ich erst in meinem Wagerl sitze!“ Ihn beschäftigten nur noch Reisepläne und Reisevorbereitungen, und er erbat sich von allen, die ihn besuchen kamen, Aufträge für Deutschland. Diese schöne Hoffnung hüllte ihn in so selige Träume, daß er fest an ihre Verwirklichung glaubte und gar nicht mehr beachtete, wie seine Körperkräfte stetig dahinschwanden.

Noch am Abend des 5. Juni malte er, ermattet im Lehnstuhl sitzend, den Freunden, die nur schwer die Tränen verbergen konnten, das selige Glück, sein Weib und seine lieben Knaben wieder ans Herz drücken zu können. Um zehn Uhr ging er zur Ruhe und entließ die Getreuen, indem er jedem seine abgekehrte zitternde Rechte reichte, mit den Worten: „Gott lohne euch allen eure Liebe!“ Fürstenau war ihm noch beim Auskleiden behilflich und bat ihn vergebens, in seinem Zimmer schlafen zu dürfen. Er wehrte lächelnd ab, geleitete ihn zur Tür und sagte: „Nun laßt mich schlafen!“ Als die Freunde, die sich noch mit Smart berieten, auf welche Weise Webers Reise, die er in diesem Zustand nie hätte aushalten können, zu vereiteln sei, um zwölf Uhr auseinandergingen, hatte dieser bereits das Licht in seinem Zimmer gelöscht. Am

anderen Morgen fand man ihn tot, friedlich auf der rechten Hand eingeschlummert. Einsam, im fremden Land, fern der Heimat und fern den Seinen, für deren Leben er in den Tod gegangen, hatte dieses treue deutsche Herz zu schlagen aufgehört. So hatte er doch am 6. Juni die Reise angetreten, aber jene andere in das unbekannte Heimatland der Seele.

· *

Die Trauer um den Verstorbenen war in London groß und echt. Es bildete sich sofort ein Komitee, das eine würdige Beisetzung des Meisters und die Kosten übernahm, um die mühsam von dem Toten für seine Familie in London erworbenen Ersparnisse (im Betrage von 750 Pfund) ungekürzt dieser zukommen zu lassen. Kemble, der sich als wahrer Freund Webers erwiesen, hielt auch nach dessen Tod das Benefiz aufrecht, doch deckte diese Aufführung des „Oberon“ kaum die Kosten. Die feierliche Beisetzung ward schließlich auf den 21. Juni festgesetzt, und der Sarg in einem gewaltigen Trauerzuge unter den Klängen von Mozarts Requiem, als des von Weber am glühendsten verehrten Meisters, in der Gruft der katholischen Metropolitan-Kirche Londons, der Kapelle St. Mary in Moorfields, zur letzten Ruhe geleitet.

Währenddem flog Fürstenaus Brief mit dieser Schreckenspost nach Dresden. Er war nicht an Caroline selbst, sondern an eine Freundin gerichtet. Diese fuhr sofort nach Hosterwitz hinaus, ließ aber den Wagen zunächst unweit dem Weberschen Hause halten, wo sein Freund Roth wohnte, um dessen Beistand anzugehen. Caroline hatte das Rollen des Wagens gehört und sah die Freundin in Roths Haus verschwinden. Eine schreckliche Ahnung erfaßt sie, sie fliegt mehr als sie geht dorthin, sieht beide weinend im Garten stehen — da weiß sie alles; ein furchtbarer Schrei gellt durch die friedliche Stille, bewußtlos liegt sie zu ihren Füßen. Ein vier Wochen später von Caroline an Friederike Koch gerichteter Brief schildert ergreifend, welch harmonischer Herzensbund hier nach kaum neun-jähriger Dauer vom Schicksal grausam zerstört worden war.

„Den 9. Juli 1826.

In dem Stübchen, in dem freundlichen Hosterwitz, wo Sie, geliebte Freundin, mit Weber und mir manche heitere Stunde verlebten,

wohin mein guter Mann noch in den letzten Tagen seines Lebens sich so unendlich sehnte, sitze ich Arme nun einsam und verlassen, nur in dem Gedanken an ihn noch lebend. — Sein liebes Bild hängt mir gegenüber und sieht recht wehmütig auf seine arme Lina. Ach, meine gute Koch, wie unglücklich bin ich geworden! Wie reich war ich und nun ganz verarmt an allen Lebensfreuden! Ich lebte ja nur in ihm, es war der einzige Zweck, die größte Freude meines Lebens, alles zu tun, wie es ihm angenehm war. Wohl schwebte diese finstere Wolke schon seit Jahren über meinem Haupte, und doch kam der Schlag, der mich vernichtet, so unerwartet — hätte ich ihn nur noch einmal sehen können, hätten seine lieben treuen Augen mich noch einmal angeblickt! — Doch ich möchte mir wieder zürnen über diesen Wunsch, denn hat der gütige Gott ihm den Tod nicht so leichter gemacht? Wie schwer würde er vom Leben geschieden sein, hätte er unseren Schmerz gesehen. Ja, in meinem tiefsten Jammer muß ich die Güte Gottes preisen, denn seine Engel nahmen ihm sanft die schwere Bürde des Lebens ab. In seinem vorletzten Brief vom 30. Mai schrieb er mir: ich gehe nun bald den geraden Weg in die Heimat, ich sehne mich nach Ruhe. Fünf Tage später ging er in die wahre Heimat, zur ewigen Ruhe. — Daß ich mit meinen armen Kindern nicht einmal an seinem Grabe weinen kann, daß seine Hülle in dem Lande ruhen muß, wo er zuletzt so ungern war, aus dem er sich mit ganzer Seele hinweggesehnt, ist recht hart; doch vielleicht vergönnt es der liebe Gott einst, meine Kinder dahin zu führen, wenn sie brave Menschen geworden sind, würdig, die Asche eines solchen Vaters zu berühren. Ihnen, geliebte Freundin, brauche ich nicht zu beschreiben, was ich gelitten habe und noch leide, denn Sie haben auch verloren und gelitten; mir aber legt Gott die schwere Pflicht auf, für zwei unerzogene Knaben zu leben, was würde aus ihnen, verlören sie noch die Mutter? Ich muß mich stark machen, muß leben und handeln für die armen Kinder. Hielten diese Kinder mich nicht gefesselt, ich gestehe Ihnen, der Wunsch, ihm zu folgen, würde mir nicht als Sünde erscheinen. Denn was bin ich noch ohne ihn? O zürnen Sie mir nicht, liebe Freundin, über meine Klagen; haben Sie Geduld mit mir; es ist mir so wohl, wenn ich mit einem Wesen, das ihn auch liebt, von ihm sprechen kann. Nur zu oft werde ich von kalten

Geschäftsmenschen emporgerissen aus meiner Schwermut, muß überlegen und handeln für die Kinder, und ein Tag nach der schrecklichen Todesnachricht wurde ich in die Stadt geschleppt, alle Bekannten standen um mich, nur für unsere Zukunft besorgt, und rieten und quälten mich, das und jenes zu tun; mechanisch tat ich alles, was sie wollten, bis ich nicht mehr konnte, bis ich sie gar nicht mehr verstand. — Nun haben sie mir acht Tage Ruhe gelassen, und hier in meiner Einsamkeit fange ich an, wieder mein Herz zu Gott zu erheben, der ja seinen Geschöpfen nicht mehr auferlegt, als sie tragen können. Er sendet uns ja auch in so vielen Freunden seine Schutzengel zu, und der sichere Trost belebt mich, daß wir nicht ganz verlassen sind. Ihnen brauche ich wohl nicht zu erzählen, wie unendlich gut unsere Freunde Lichtenstein, Beer usw. an uns handeln, Gott möge es ihnen lohnen. Hier haben wir auch viel teilnehmende Herzen gefunden, Hofrat Winkler, der Vormund der Kinder und Böttiger sind tätige Freunde. Von unserem Hof ist nicht viel zu erwarten, denn was da einmal festgesetzt ist, das darf nicht überschritten werden. Wäre ich allein, glauben Sie mir, alle die Schritte, die ich nun tun muß, blieben ungeschehen, aber die Kinder fordern Unterhalt und Erziehung von mir. Mein guter Mann wollte mir das gern alles ersparen, [er ging] trotz meinem unendlichen Flehen nach England. Er wußte, sein Ziel sei ihm nahe gesteckt, und wir sollten nicht Mangel leiden. Für uns ist er gestorben!! Ach, wie unbeschreiblich gut und edel war er! Wie liebevoll war sein Herz, wie rein seine Seele! Ich habe das Glück, ihn zu besitzen, wohl nie verdienen können, aber lieben und verehren konnte ihn niemand mehr als ich. Beten Sie für mich, daß es mir möglich wird, ohne ihn zu leben. Ihre arme Lina von Weber.“

*

So stand denn des deutschen Meisters Sarg fern der ersehnten Heimat Erde, unbetreut von der Liebe der Seinen, verlassen und rasch vergessen im fremden Land. Die Inschrift, die den flachen Deckel zierte, verschwand bald, als ein neuer Bewohner dieser schauerlichen Rüstkammer des Todes, in der die Särge reihenweise übereinander geschichtet wurden, den Platz über dem seinen einnahm, und nur das an der vorderen Schmalseite angebrachte Frei-

herrlich Webersche Wappen gab dem Wissenden Kunde, wo der Liebling der deutschen Nation ruhte. Und hätte nicht im Jahre 1840 ein englischer Verehrer des Toten, ein Mr. W. H. Grattan, an Webers Sarg ein silbernes Täfelchen anbringen lassen, wer weiß, ob die uns allen so teure Reliquie nicht in dieser Massengruft spurlos verschollen wäre.

Da erließ 1841 ein Dr. Gambihler aus Nürnberg, der auf einer Englandreise dieses grausige Totenreich der Moorfieldkapelle nach des Meisters Leiche durchforscht, in der Zeitschrift „Europa“ einen flammenden Aufruf an die deutsche Nation, ihrem volkstümlichen Sänger ein Grab in heimischer Erde zu bereiten. Der Gedanke fiel auf fruchtbaren Boden. Es bildete sich in Dresden ein Komitee, das den Plan der Überführung der Leiche Webers energisch förderte, und die dortige „Liedertafel“ führte durch ein zu diesem Zwecke veranstaltetes Konzert der eröffneten Sammlung den ansehnlichen Betrag von 391 Talern zu. Doch bald geriet die Angelegenheit wieder ins Stocken, da sowohl der sächsische Hof wie Intendant von Lüttichau der Sache feindlich gegenüberstanden. Erst als Richard Wagner, der inzwischen nach dem Erfolg seines „Rienzi“ in Dresden das künstlerische Erbe des von ihm seit frühester Jugend vergötterten Meisters angetreten, mutig alle Hindernisse aus dem Weg zu räumen begann und durch seiner Aufforderung zufolge von den größeren Bühnen veranstaltete Benefizvorstellungen die erforderlichen Geldmittel zusammengekommen waren, konnte im Frühjahr 1844 zur Tat geschritten werden. Auf dem katholischen Friedhofe zu Dresden ward nach Entwürfen des Architekten Semper eine schlichte Familiengruft erbaut, und Webers ältester Sohn Max Maria begab sich nach London, um, nach Erledigung der dortigen Formalitäten, der Leiche seines Vaters das Geleite nach der Heimat zu geben. Am 22. Oktober 1844 stach das Schiff mit Webers Sarg an Bord in See und ward am 26. in Hamburg mit großer Feierlichkeit eingeholt. Die Leiche sollte nun elbaufwärts auf dem Wasserwege nach Dresden überführt werden, doch unerwartet einsetzender Frost zwang schließlich nach mühevoller, von widrigen Winden verzögerter Fahrt, am 13. Dezember von Wittenberg aus den Transport mit der Eisenbahn fortzusetzen. Doch noch ehe die Weber bereitete Gruft den teuren Toten in sich barg, forderte das Schick-

sal von den Seinen ein neues Opfer. Sein jüngster Sohn Alex, ein vielversprechender zwanzigjähriger Student der Malakademie, ward unerwartet von den Masern dahingerafft.

Sonnabend, 14. Dezember, traf der Trauerzug endlich in Dresden ein. Bei Fackelschein wurde abends zu den Klängen einer von Wagner aus Motiven der „Euryanthe“ gewebten Trauermusik die Leiche unter Anteilnahme der ganzen Stadt nach der Friedhofskapelle überführt. Hier erwarteten die Damen des Hoftheaters, an ihrer Spitze die Schroeder-Devrient, ihren einstigen Meister und schmückten seinen Sarg mit Blumen. Als die Feier beendet und alle Teilnehmer sich bereits entfernt, nahte eine alternde kleine Frau, auf ihren Sohn gestützt, der Bahre und sank in stummem Gebet weinend an ihr nieder — Caroline.

Anderen Tages ward Weber mit großer Feierlichkeit in der neuerbauten Gruft an der Seite des ihm so jäh vorangegangenen Sohnes beigesetzt. Hofrat Schulz, Richard Wagner und Theodor Hell würdigten den endlich heimgekehrten Meister in ergreifenden Worten, und ein von Wagner gedichteter und vertonter Trauergesang geleitete den Sarg in die Tiefe. So ruhte nun der deutsche Sänger in deutscher Erde, das schmerzliche Sehnen seiner letzten Seufzer, das ihm ein grausames Geschick unerfüllt gelassen, hatte nun doch Erhörung gefunden. Das von ihm so glühend geliebte Dresden barg nun für immer die Hülle des teuren Meisters, und was es einst aus Unverstand dem Lebenden, der im selbstlosen Kampf um Kunst und Ehre seine schwachen Körperkräfte verzehrt, geweigert, das bot es nun willig dem Toten. Webers prächtiges Standbild von Rietschels Hand in der Nähe des Dresdener Opernhauses bezeugt, daß die Nachwelt erkannt und zu sühnen versucht hat, was die Mitwelt einst noch nicht zu würdigen vermocht.

EIN KUNST-SCHAFFEN

den Wünsche und Bedürfnisse des Zeitgeschmacks. Hier liegen die Wurzeln für Webers durchschlagende Popularität. Und jener, der germanischen Rasse ureigene, romantische Geist, der nach der Zerrissenheit der Freiheitskriege in dem unbestimmten Sehnen nach fernen glücklicheren Zeiten und Welten Deutschland durchbrauste, weckte in seiner durch die ungleiche Vererbung geradezu prädestinierten Art stärksten Widerhall. Die schwärmerische Liebe zur Natur, ihre rätselhafte Verquickung mit den sie belebenden geheimnisvollen Mächten, selige Verträumtheit jugendlicher Herzen, überströmendes Gefühl, erbittertes Ringen der Menschenseele mit bösen feindlichen Gewalten, all diese echt romantischen Elemente fielen in seiner Brust auf fruchtbaren Boden. Und er, von frühester Jugend an in der Welt herumgekommen, alle Anregungen und Lehren wissensdurstig mit hellem Blick in sich aufnehmend, sah die Welt und die Kunst bald mit ganz anderen Augen, aus einem viel umfassenderen, weiteren Gesichtskreis als seine engherzigen Zunftgenossen, und er war ganz der Mann, seine Erkenntnisse auch in die Tat umzusetzen.

All diese durch Natur und Lebensverhältnisse in dem Menschen Weber scharf ausgeprägten Eigenheiten drücken sich auch in seinem künstlerischen Schaffen deutlich aus. Der Zwiespalt seines Charakters spiegelt sich in zwei grundverschiedenen musikalischen Richtlinien, die in all seinen Werken um die Vorherrschaft ringen. Die eine, sich nach außen wendende, drängt Weber zum Virtuosen, Bravourösen und strebt vornehmlich nach glänzendem Gewand und zündendem Effekt. Die meisten Instrumentalwerke sind von ihr eingegeben. Die andere, nach innen gekehrte, neigt zum Volkstümlichen und findet Töne von erstaunlicher Schlichtheit, Gefühlstiefe und ans Herz greifender Echtheit. Diese stehen vornehmlich dem Dramatiker zu Gebote. Schon die Eigenart seines Werdeganges, der stark romantische Einschlag seiner Natur machten Weber zum Klassizisten untauglich, und das ihm vererbte Theaterblut wies ihn von Anfang an auf die Opernbühne. Sein nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und Ungewohntem lechzender Geist konnte sich in den traditionell überlieferten Formen nicht ausleben, und der Dramatiker in ihm kommt überall zum Durchbruch, und sprengt auch in rein instrumentalen Werken den beengenden Rahmen. Dieser künst-

lerische Gärungsprozeß konnte natürlich nur ganz allmählich vor sich gehen. Die Frühwerke Webers, noch in altgewohntem Geleise, sind daher erstaunlich matt und unbedeutend. Die mangels einer geregelten zielbewußten Schulung lückenhafte Beherrschung der Form wird bald durch die Sucht nach neuen Effekten und äußerlich glänzende Aufmachung auszugleichen versucht. Der Virtuose beherrscht eine Zeitlang das Feld. Auch die ersten dramatischen Versuche kommen noch nicht über schüchterne Anläufe, eigene Wege einzuschlagen, hinaus. Echte Töne klingen zum erstenmal bedeutsam an in kleinen, dem Volksmund abgelauchten Liedern. In diesem engen Rahmen gelingt auch am frühesten die angestrebte Übereinstimmung von Inhalt und Form, und es glücken Weber einige entzückende Kabinettstückchen, übermütige naturalistische Ausschnitte aus dem wirklichen Leben. Was hier noch Zufallskinder glücklicher Stimmungen waren, wird bewußte Meisterschaft, als der Mensch Weber sich an den hochgehenden nationalen Wogen entzündet, sich seines Deutschtums bewußt in den Dienst seines Volkes stellt und dessen innerstes Sehnen in seinen alle mitfortreibenden Kampf- und Freiheitsgesängen packend gestaltet. Die Einfachheit der Form und die schlichte volkstümliche Weise, die dank Webers innerlich vornehmer ritterlicher Natur nie zum Banalen herabsteigt, brachten diese Lieder in aller Mund und machten Weber zum stürmisch bejubelten Nationalhelden.

Einen ähnlichen Erfolg auf der Opernbühne zu erringen, war sein heißestes Bemühen. Doch hier lagen die Verhältnisse weit ungünstiger. Die mehrfachen Versuche deutscher Komponisten, dem deutschen Volk eine eigene deutsche Oper zu schenken, waren immer wieder an der Teilnahmlosigkeit der fürstlichen Mäzene, die den auf der Opernbühne unbeschränkt herrschenden Italienern mit vollen Händen spendeten, dem deutschen Singspiel aber höchstens die Rolle des geduldeten Aschenbrödels zubilligten, und dem dadurch völlig verbildeten Geschmack des Publikums gescheitert. Mozarts „Zauberflöte“ und Beethovens durchgefallener „Fidelio“ waren die einzigen, aber vorerst machtlosen Dämme gegen die welsche Hochflut. Viel Schuld an dem Tiefstand der deutschen Opernversuche trug auch die Minderwertigkeit der Texte. Bei den geringen Ausichten und der schlechten Bezahlung ließ sich kaum ein Dichter von

Ruf hierfür gewinnen. Weber hatte daher nach einigen Fehlschlägen zunächst lieber auf das Opernkomponieren verzichtet und harrete sehn-süchtig auf den Glücksfall, der ihm das seinen Plänen günstige Libretto liefere.

Inzwischen ging er daran, durch Reorganisation der Opernbühne und Aufklärung des Publikums dem künftigen neuen Werk den Boden zu bereiten. In Prag und später in Dresden schuf er aus dem Nichts eine deutsche Oper. Er erwies sich dabei nicht nur als ein Bühnen-leiter von seltenen Fähigkeiten, der alle Schwierigkeiten geschickt zu bannen verstand, sondern die Art seiner künstlerischen Arbeit bedeutet etwas vollkommen Neues. Weber ist der erste Opern-leiter großen Stils im heutigen Sinne. Er räumte rücksichtslos mit aller üblichen Theaterschlamperei auf, verlangte von allen Ausübenden strengen Gehorsam und ernste Hingabe an das einzustudierende Werk, führte einen zuvor nicht gekannten geregelten Probenbetrieb ein, beginnend mit Soloproben und sich steigernd zu aufführungsfertigen Hauptproben, und erstreckte seine peinliche Sorgfalt nicht nur, wie bisher üblich, auf das Musikalische, sondern versah auch die Funktionen eines Regisseurs und technischen Leiters. Gesang, Spiel, Dekorationen, Kostüm und Beleuchtung, um alles kümmerte er sich bis ins kleinste und strebte auf diese Weise bereits praktisch das Gesamtkunstwerk an. Überdies befeuerte er als Diri-gent das Orchester. Auch hier veranlaßte Weber einschneidende Umänderungen. Früher war es Sitte, daß der Orchesterleiter vom Cembalo aus während des Spielens die Zeichen gab. Weber führte als erster den Taktstock ein, stellte das Orchester in ganz neuer An-ordnung auf, wie sie noch heute üblich ist, und machte den Diri-genten zum freien, selbständigen Führer des Ganzen. Er selbst war eine der seltenen, ganz großen Dirigentenbegabungen, die zum Generalissimus geboren sind und über jene faszinierende Macht ver-fügen, die alle Spieler mitreißt. Im Gegensatz zu seinen sonst so lebhaften hastigen Gebärden besaß Weber am Pult eine verblüffende Ruhe. Er gab nur kurze Taktmarkierungen mit der rechten Hand, während die Linke meist ganz ruhig blieb. Sein blitzendes Auge aber hielt alle in Bann, und von dem kleinen Stäbchen ging ein ge-heimnisvoller Zauber aus.

Brachte Weber auf diese Weise in rastloser Arbeit das Kunst-

werk in bestmöglicher Vollendung heraus, so versuchte er wiederum dessen Aufnahme von seiten des Publikums vorzubereiten. Die Not machte ihn zum Schriftsteller. Auch hierin ward Weber bahnbrechend, die späteren Meister folgten fast alle seinem Vorbild. In geistvollen Darlegungen gab er jedem neuen Werk in der Tageszeitung das Verständnis erleichternde Vorbetrachtungen mit auf den Weg und bemühte sich darin stets, den Geschmack des Publikums allmählich dem Echten zuzuwenden. Scharf tritt Weber in all diesen Aufsätzen für die deutsche Kunst ein, hoher Idealismus und Ehrfurcht vor dem wahren Kunstwerk sprechen aus ihnen. Von sich selbst und seinem Schaffen redet er (im Gegensatz zu Wagner) fast nie, seine schriftstellerische Tätigkeit ist eine notgedrungene vorbereitende, wegbahnende. Mit dem Augenblick, da Weber in seinen Werken durch die Tat bezeugen kann, was er hier verkündete und angestrebt hatte, stellt er auch sofort jede literarische Arbeit ein. Jetzt spricht nur noch der Meister durch sein Werk.

Während Weber so sechs Jahre als Vorkämpfer der deutschen Oper sich abmühte, ohne Unterstützung oder verdiente Anerkennung zu finden, reifte das Werk heran, dessen Text, so ganz seiner Art und seinem Sehnen entsprechend, ihm endlich die Gelegenheit bot, den kühnen Wurf zu wagen, und dem es bestimmt sein sollte, nicht nur die erste urdeutsche, sondern auch die Wiege der romantischen Oper zu werden: der „Freischütz“. Was in der Dichtkunst den Romantikern, die sich hier in bewußten Gegensatz zu der klassischen Schule Weimars setzten, sich in Maßlosigkeiten verloren und am Ziel vorüber schossen, nicht gelang, das ließen die Musiker herrlich aufblühen. Die musikalische Romantik ist aber nicht der Feind, sondern der Erbe der Klassik, sie wird daher nicht, wie in der Literatur, deren unfruchtbarer Ausklang, sondern deren wegebereitender Fortbildner. Die Form wird nicht gesprengt, sondern erweitert, das Nationale tritt bestimmend in den Vordergrund. Der erste epochemachende Romantiker, Weber, wird der Begründer der deutschen Oper. An ihm, der noch in den alten Formen wurzelt und erst allmählich sich die neue eigene Tonsprache schaffen muß, ohne das Ziel schon selbst erreichen zu können, läßt sich am deutlichsten der allmähliche Übergang von der klassischen zur romantischen Richtung wahrnehmen. Bei ihm beginnt der Auflösungs-

prozeß der strengen Form, der Inhalt fängt an mitbestimmend zu werden, außermusikalische Elemente gewinnen Einfluß auf Art und Gestalt eines Tonstückes. Da an die Ausdruckskraft, an das Charakterisierungsvermögen der Musik jetzt ganz andere Ansprüche gestellt werden, sie realistische Vorgänge des Lebens schildern oder der Natur die süßesten Geheimnisse ablauschen soll, der idyllische Frieden des deutschen Waldes in ihr ebenso echt nachhallen muß, wie das Grauen phantastischen Geisterspuks, so müssen natürlich die Darstellungsmittel in einschneidender Weise geändert werden. Das Wesentliche wird jetzt das Kolorit.

Weber wird der Begründer unserer modernen Orchestersprache, mit ihm beginnt ein neuer Abschnitt der Instrumentationskunst. Um die von ihm verlangte Wahrheit des Ausdrucks, Echtheit des orchestralen Bildes zu erzielen, bedient er sich nicht etwa neuer Instrumente, oder Häufung technischer Schwierigkeiten, dies lehnt er als gefährlich ab: „Die Überbietung der Mittel ist der erste Schritt, der zurück in das Chaos führt; hüten wir uns davor, die Klippen sind unübersehbar.“ Aber er nutzt die vorhandenen Instrumente einzeln ganz anders aus als früher, und gewinnt durch fabelhaft geschickte Mischung und Zusammenkoppelung zuvor unbekannte Schattierungsmöglichkeiten, Farbenreichtum, kurz, die dem modernen Orchester eigentümliche leuchtende Klangpracht. Die genaue Kenntnis der Leistungsfähigkeit der einzelnen Orchesterinstrumente dankt Weber den Erfahrungen, die er bei früheren instrumentalen Gelegenheitsarbeiten für hervorragende Solisten gesammelt. Er gewinnt ihnen das Letzte an Wirkung ab und erzielt durch Verwertung gerade der früher kaum angewandten Tonlagen und Register, wie der äußerst charakteristischen tiefen Töne der Holzbläser oder des gefürchteten Klarinettenlochs, ganz ungeahnte Effekte. Vor allem die ihm von seinen Reisen mit Freund Bärmann so vertraute Klarinette wird recht eigentlich die Seele seines Klangkörpers. Ihre so ganz verschiedene Ausdrucksfähigkeit, die sie in zartester Liebeskantilene ebenso sehnsüchtig aufseufzen läßt, wie sie Schreie des Schmerzes oder des Grauens hinaus schleudern kann, und ihre fast unbegrenzten virtuosenhaften Möglichkeiten, die Weber Gelegenheit gaben, in den ihm eigenen rasenden glänzenden Passagen oder den langsamen, so poesieerfüllten chromatischen Skalen den

Reichtum ihres Timbres bewundern zu lassen, machten die Klarinette für die romantische Musik unersetzlich. Nächst ihr galt Webers Liebe den Hörnern, die er mit ganz besonderer Sorgfalt behandelt, sei es, daß ihre Fanfaren durch Berg und Wald hallend die Luft mit frohen Klängen erfüllen, sei es, daß ihre geheimnisvollen Rufe in der schlafenden Natur die Geister des Waldes oder des Wassers zu wecken scheinen. Die auf solche Weise zu virtuoser Fertigkeit gesteigerten Einzelinstrumente wendet Weber häufig solistisch an, wie z. B. das ausgelassene Fagott als Begleiter von Kilians Spottgesang oder die neckische Bratsche bei Ännchens Romanze, und läßt sie auch im Ensemble, im Gegensatz zu dem früher gebräuchlichen Abdämpfen der Eigenfarbe der verschiedenen Instrumente zugunsten eines Klangausgleiches im ganzen Orchester, bewußt als vollberechtigte Einzelindividuen auftreten, durch deren immer aufs neue variierte Mischung er seine unübertreffliche, der jeweiligen Situation aufs peinlichste angepaßte geniale Klangfarbencharakteristik erzielt, die ihn zum eigentlichen Schöpfer des Romantischen in der Musik hat werden lassen.

Doch dieses instrumentale Neuland war nicht etwa die Frucht effektlüsterner Spekulation, sondern Weber schuf sich von Fall zu Fall jeweils die Ausdrucksmittel, deren er bedurfte, um das erschöpfend auszusprechen, was ihn beseelte. Bei ihm war das nicht, wie bei seinen hierin ausartenden Nachfolgern, glänzende Instrumentation, sondern orchestrale Erfindung. Er selbst wendet sich bereits grimmig gegen die „ein Kunstwerk so elend in zwei Hälften teilen wollende“ Redensart: schön instrumiert. „Ein wahrer Meister hat im Augenblick des Empfindens auch alle ihm zu Gebote stehenden Mittel als Farben vor Augen. Er denkt sich so wenig als der Maler eine nackte Gestalt, die er erst später mit glänzenden Lappen und Steinchen aufputzen möchte. Ja, unter dem reichen Faltenwurfe entdecke man allerdings die innere Ursache desselben in der ihn erzeugenden Muskel usw.; aber das Ganze muß ganz gedacht sein, sonst bringt es auch nur Halbheit vor das Auge oder das Ohr des Genießenden, ist ein angeputzter Gliedermann und keine lebende Gestalt.“

Diese Steigerung der äußeren Ausdrucksmittel, die in der Wolfschluchtszene ihren Höhepunkt erreicht, wird nun getragen durch

die Kraft und den Zauber der Weberschen Melodie, die in ihrer Einfachheit und Gemühtiefe so urdeutsch ist, oft dem Volksliede verwandt, im Volke selbst zu wurzeln scheint und daher auch so schnell und unauslöschlich Allgemeingut geworden ist. Dazu kommt Webers dramatisches Tempo, die im Dienste des Ausdrucks sich herausbildende Bereicherung der Modulation und eine, wenn auch noch mehr äußerlich angewandte, leitmotivische Verknüpfung. Wie sorgfältig, klug bewußt und vorsichtig Weber arbeitete, zeigt sein beachtenswertes Selbstbekenntnis, das er 1825 einem ihn um Rat fragenden jungen Musiker (Lobe) ablegte. Hier heißt es:

„Es ist möglich, der Oper einen charakteristischen Hauptton, wie sich auch die Maler ausdrücken und womit ich die Instrumentationsfarbe des Ganzen meine, zu geben. Der Maler erkennt das, was der Landschaft zu den verschiedenen Zeiten das Eigentümliche, den Charakter, erteilt, und versteht es, durch entsprechende Farbmischung jenen charakteristischen Hauptton in sein Bild zu übertragen, so daß dem Beschauer die Wahrheit der Darstellung sofort kenntlich entgegnet. Der Komponist hat durch Klangfarben den Hauptcharakter seines Werkes hervorzubringen. Man kann ein und dieselbe Melodie auf unendlich verschiedene Weise instrumentieren und akkompagnieren und ihr dadurch einen unendlich verschiedenen Ausdruck oder Charakter geben. Aber übersehen Sie nicht, daß ein Charakter nicht aus einem einzigen Zuge, sondern aus einer Vereinigung mehrerer Züge besteht, die sogar voneinander sehr verschieden sein können und von denen bald der eine, bald der andere hervor- oder zurücktritt. Die Züge, welche am häufigsten vortreten, welche demnach die vorherrschenden sind, geben den Begriff des Charakters. Sollte also z. B. das Totale einer Oper rauhe Kraft sein, so würde dasselbe hervorgebracht werden, wenn die Mehrzahl der Gedanken darin jenen Charakter an sich trüge, wenn er vorherrschte. In einer solchen Oper kämen jedenfalls auch Einzelheiten vor, die das Gegenteil von rauher Kraft sind. Der wilde Held würde z. B. lieben und der Geliebten gegenüber, trotz seiner Wildheit sanft sein. Ein solcher Mann ist aber gewiß auch in zärtlichen Augenblicken ein anderer, als der, welcher einen sanften Charakter an sich besitzt; selbst in seine Sanftmut und Zärtlichkeit wird sich etwas

von seinem Charakter übertragen, er wird z. B. „ich liebe dich“ ganz anders singen, als ein schmachtender weicher Jüngling. Lassen Sie also etwas, bald mehr, bald weniger, von der Klangfarbe, mit welcher Sie ihren Helden charakterisieren, in allen Situationen erscheinen, in denen er auftritt, so werden Sie in ihrer Musik dem Hauptcharakter treubleiben.

Im „Freischütz“ z. B. liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel personifiziert. Ich hatte also bei der Komposition dieser Oper zunächst für jedes dieser beiden Elemente die bezeichnendsten Ton- und Klangfarben zu suchen. Diese bemühte ich mich festzuhalten und nicht bloß da anzubringen, wo der Dichter das eine oder das andere der beiden Elemente angedeutet hatte, sondern auch da, wo sie sonst noch von Wirkung sein konnten. Die Klangfarbe, die Instrumentation für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nur in dem Erfinden neuer Melodien für die Hörner, die einfach und volkstümlich sein mußten. Zu diesem Zweck sah ich mich unter den Volksmelodien um und dem eifrigen Studium derselben habe ich es zu verdanken, wenn mir dieser Teil meiner Aufgabe gelungen ist. Ich habe mich sogar nicht gescheut, einzelnes aus solchen Melodien — soll ich sagen notlich? — zu benutzen. Es wird Ihnen nicht entgangen sein, daß der letzte Jägerchor z. B. den zweiten Teil der Melodie von „Marlborough“ versteckt enthält. Ich hätte diese Klangfarbe wohl noch öfter anbringen können, z. B. überall da, wo Max auftritt oder Kaspar; aber das Gegebene genügte, um die Hörer in das Jäger- und Waldleben zu versetzen. Hätte ich die Jägerfarbe, wenn ich so sagen darf, noch häufiger angewandt, so wäre sie am Ende lästig geworden. Auch liegt die Haupteigentümlichkeit im „Freischütz“ nicht darin. Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des Max: „mich umgarnen finstere Mächte“, denn sie deuteten mir an, welcher Hauptcharakter der Oper zu geben sei. An diese „finsternen Mächte“ mußte ich die Hörer so oft als möglich durch Klang und Melodie erinnern. Sehr oft bot mir der Text die Gelegenheit dazu, sehr oft aber auch deutete ich da, wo der Dichter es nicht unmittelbar vorgezeichnet hatte, durch Klänge und Figuren an, daß dämonische Mächte ihr Spiel treiben. Ich habe lange und

viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. Natürlich mußte es eine dunkle, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Klarinette, die mir ganz besonders geeignet zu sein scheinen zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne Paukenschläge. Wenn Sie die Partitur durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe nicht merkbar wäre, Sie werden sich überzeugen, daß die Bilder des Unheimlichen, die bei weitem vorherrschenden sind, und es wird Ihnen deutlich werden, daß sie den Hauptcharakter der Oper geben. Man wird in dem dunkeln Hauptkolorit des Gedankens die mannigfaltigsten Nuancen und Farbenspiele sehen.

Tun und Unterlassen, wenn es sich um das Hervorbringen einer bestimmten Wirkung handelt, müssen mit gleicher Abwägung der Mittel ausgeführt werden. Ob ich in einer Melodie eine Quarte anstatt einer Terz, oder umgekehrt, steige oder falle, ist für den richtigen Ausdruck oft von großer Bedeutung. Wenn z. B. in der Arie des Max bei „Jetzt ist wohl ihr Fenster offen“ die Melodie eine Quarte steigt und die Harmonie ausweicht, während bei der Wiederholung der Melodie („Wenn sich rauschend Blätter regen“) aus dem Quartsprung nur eine Terz wird und die Harmonie in G-dur bleibt, so habe ich dazu einen guten Grund gehabt — die Natur. Steigerung ist ein wirksames Kunstmittel; wenn man es aber da anwendet, wo die Empfindung sinkt, begeht man einen Fehler. Dies wäre der Fall geworden, wenn ich die bezüglichen Stellen in umgekehrter Ordnung gebracht hätte. Maxens Gemüt wird in jener Situation wechselweise von zwei entgegengesetzten Vorstellungen bewegt, von Gedanken an sein böses Schicksal, das ihn seit einiger Zeit verfolgt, ihm keinen Schuß mehr gelingen läßt, und von Gedanken an seine früheren, schönen Hoffnungen, an seine Liebe, an seine arme Agathe, die er zu verlieren fürchten muß. Bei dem Andante in G-dur wenden sich seine Vorstellungen zurück nach der Geliebten, wie sie hoffend am Fenster seiner harrt. Dies versetzt ihn in eine liebend wehmütige Stimmung. Aber die eben verlassene bittere Leidenschaftlichkeit im vorhergehenden Rezitativ zittert noch

Partitur

aufregend in die neue sanftere Empfindung herüber, was mir der etwas heftige Quartenschritt der Melodie sowie die plötzliche Ausweichung dazu von G-dur nach a-moll wohl zu versinnlichen schien. Als die neue Vorstellung sich festgesetzt hat und infolge davon die Stimmung weicher, ruhig und wehmütiger geworden, macht auch die Melodie den sanften Terzenschritt und in der leitereigenen Tonart.

Der Himmel bewahre uns aber vor dem Glauben, daß die Masse und Anhäufung äußerer Mittel nötig sei, um starke Wirkungen hervorzubringen. Meine gesteigerte Ausdrucksweise bezieht sich hauptsächlich auf die Zeichnung der Gedanken. Die Melodie muß energisch, ihre instrumentale Umkleidung darf nie überladen sein. Es ist einer der allergewöhnlichsten Fehler, auch großer Komponisten, daß sie mehr Instrumente und mehr Figuren im Akkompagnement anwenden, als der Gedanke nötig hat. Ich suche diesen stets von allem unnötigen Beiwerk rein zu erhalten, damit er ungetrübt und leicht durch das Ohr in das Gemüt fließen könne. Dafür suche ich jedem Gedanken die charakteristische und wohlklingendste Instrumentierung zu geben. Diese Grundsätze befolgte ich nicht allein bei den zarten Partien, sondern auch bei den starken und gewaltigen. Zu viele rhythmisch verschiedene Figuren zugleich hören zu lassen, bringt gar leicht Wirrwarr hervor. Dagegen sind Stellen, wie in der Wolfschlucht, wo alle Stimmen des ganzen Orchesters denselben Rhythmus haben, immer die sicher wirkendsten.

In der Zeichnung unbedeutender Gedanken kann man natürlich durch instrumentales Beiwerk aufhelfen. Aber was kann den Künstler überhaupt dazu bringen, melodisch nichtssagende Gedanken von seiner Phantasie anzunehmen? Entweder Mangel an melodischer Erfindung, oder Leichtfertigkeit und Übereilung oder die Einbildung, es sei alles gut, was in seinem Kopfe erscheine. Was mich betrifft, so habe ich immer dafür gehalten, daß jeder Gedanke schon in seiner Zeichnung möglichst bedeutend und ausdrucksmächtig gestaltet sein müsse. Mit Harmonie und Modulation habe ich es stets sehr ernst genommen und nicht allein für jede Hauptstimmung die entsprechende Haupttonart zu treffen gesucht, sondern mich auch bemüht, mit der Modulation jeder modifizierten Regung darin treulich nachzufolgen.“

Ein einziges Mal in Webers Leben fügte es das Geschick, daß

all die tausend Zufälligkeiten, die zusammentreffen müssen, um ein Meisterwerk entstehen zu lassen, sich ihm günstig zeigten. Gleich der erste dramatische Versuch nach mehrjähriger Pause, an den er zwar durch praktische Erfahrung gereift aber noch naiv schaffend heranging, vereinigte alles in sich, was seiner persönlichen Eigenart, seinen künstlerischen Idealen, den Forderungen der Zeit und dem unbestimmten Sehnen aller Opernfreunde entsprach. Der „Freischütz“ ward die lang erhoffte künstlerische Tat, die den Deutschen endlich ihre eigene deutsche Oper schenkte und die Weltgeltung der deutschen dramatischen Musik anbahnte. Doch nicht nur in der Geschichte der Oper ist jener denkwürdige 18. Juni 1821, an dem er in Berlin den Sieg des deutschen Meisters über die verhätschelte italienische Modeoper errang, ein nicht zu überschätzender Festtag, auch das Werk selbst ist, trotz einiger Schönheitsfehler, eine Schöpfung aus einem Gusse, ein unvergängliches Meisterwerk, das man lieben wird, solange es Deutsche gibt. Durch ihn ist Weber der Liebling seines Volkes, unsterblich geworden.

Doch dieser Triumph lastete auf seiner Seele gleich einer großen Schuldforderung, die er einzulösen bemüht sein müsse. Es galt, nun etwas ganz Großes zu schaffen, was den „Freischütz“ in den Schatten stellen, die deutsche Oper, zu der das „Singspiel“, wie Weber wohl erkannte, nur den Auftakt bilden konnte, zur ebenbürtigen Rivalin der großen romanischen Oper emporheben sollte. Und Weber, der sich schon lange mit dem Problem der Oper als solchem innerlich beschäftigt und dessen Gefahren und Widersprüche scharf erkannt hatte, ersah hierfür nur einen Weg: das Gesamtkunstwerk! Hatte er schon früher die Forderung aufgestellt, das Erscheinen einer neuen Oper müsse eine „Nationalangelegenheit“ sein, und das Los der deutschen Komponisten bitter beklagt, wobei er den Satz prägte: „Dem deutschen Künstler ist vorzugsweise der wahre Eifer eigen, im stillen die Sache eben um der Sache willen zu tun“ (der vielgerühmte Ausspruch Wagners: „Deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen treiben“ ist also ein Weber-Plagiat!), so kennzeichnet er jetzt als „Oper, die der Deutsche will“: „Ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt

bilden.“ Weber hatte also das richtige Ziel erkannt, und er strebte das gleiche an, wie später Wagner. Seine Tragik bestand nur darin, daß er auf falscher Fährte vorwärts stürmte und auf rein musikalischem Wege etwas erreichen wollte, was nur dem Dramatiker gelingen konnte. Er hatte die Kompromißgestalt der Oper, jenen ewigen Widerstreit zwischen Musik und Dichtung, wohl begriffen und wollte in seiner „Euryanthe“ jenes einheitliche Kunstwerk schaffen, das ihm als Lösung dieses Dilemmas vorschwebte. Doch einmal merkte er, durch lyrische Einzelheiten des Textes geblendet, nicht, daß er kein Drama, sondern ein ganz hohles verlogenes Theaterstück vor sich hatte, an dem sein Versuch von vornherein scheitern mußte, dann war er auch musikalisch noch zu sehr in der alten Form befangen, um ein einheitliches neues Gewand zu wagen. Getreu seinem Satze: „Jedes Musikstück erscheint durch den ihm zukommenden Bau als ein selbständig in sich abgeschlossenes Wesen und doch soll es als Teil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung des Ganzen. Hierin liegt das große tiefe Geheimnis der dramatischen Musik, das sich wohl fühlen aber nicht aussprechen läßt“, versuchte Weber jetzt geschlossene Musikstücke, auf die er, als Melodiker stärkster Prägung, nicht verzichten mochte und über deren Stellung im Drama er sich unklaren Vorstellungen hingab, durch streng deklamatorisch dramatische Rezitative zu verknüpfen. Er erklärte zwar mit der „Euryanthe“ der alten Nummern-Oper den Krieg, aber was er an ihre Stelle setzte, war nicht das erstrebte musikalische Drama, das Gesamtkunstwerk, eine geschlossene Stileinheit, sondern ein in widerstrebende Grundelemente zerfallendes, lebensunfähiges Gebilde. Die einzelnen Teile für sich betrachtet sind von erstaunlicher Kraft, auch echtem dramatischen Feuer und erheben sich an Erfindung und Gestaltung zu von Weber sonst nirgends erreichter Höhe, aber sie wollen sich nicht zur Einheit runden, ihr Verhältnis untereinander und zum Ganzen ist verfehlt.

So wurde Weber auf diesem Gebiete nicht Vollbringer, sondern nur Herold und Wegbereiter dessen, der als starker Dramatiker den Faden da wieder aufgriff, wo er seiner schon ermattenden Hand entglitten. Gleich Moses sah er das gelobte Land, aber er durfte es nicht mehr betreten, ein allzu früher Tod hinderte ihn, die reife Frucht, die seiner Saat entkeimte, selbst zu pflücken. „Lohengrin“

vollbrachte, was „Euryanthe“ angestrebt. Richard Wagner führte in seinem Musikdrama die von Weber eingeleitete Reform zum glorreichen Sieg. Doch der Ruhm des Vollenders darf den des mutigen Vorkämpfers nicht verdunkeln. Und wenn es Weber auch nicht vergönnt war, der mit der genialen Schöpfung des „Freischütz“ zum Leben erweckten deutschen Oper mit seinem nächsten Werk gleich den Weltsieg zu erstreiten, so kann das seinen Ewigkeitsruhm nicht schmälern. Sein Schaffen bildet das tragfähige Fundament, auf dem andere Meister den hochragenden Bau der deutschen dramatischen Musik errichten konnten. Die deutsche Kunst dankt diesem echt deutschen Meister, der ihr einem übermächtigen Gegner gegenüber in zähem Ringen erst Platz und Anerkennung erstritt und in diesem Kampf selbstlos sein Leben in die Schanze schlug, Unvergängliches. Fest wurzelt er im Herzen seines Volkes, das ihn mit Stolz den „Deutschen“ nennt, und mit Recht kann auf seinem Grabstein stehen, wie er es selbst einst gewünscht: „Hier liegt einer, der es wahrhaft redlich und rein mit Menschen und Kunst meinte.“

DAS VERGÄNGLICHE: DER INSTRUMENTALKOMPONIST

KLAVIERWERKE

- | | |
|---|---|
| <p>1798. Sechs Fughetten. op. 1
 1799. Zwölf Variationen. Verschollen
 Drei Sonaten. Verschollen
 Sechs Variationen über „Lieber Augustin“. Verschollen
 1800. Sechs Variationen (Original-thema). op. 2
 1801. Six petites Pièces (4 händig) op. 3
 Douze Allemandes (Walzer) op. 4
 1802. Sechs Ecossais. ohne op. Zahl
 1804. Acht Variationen (Castor und Pollux). op. 5
 Six Variations (Samori). op. 6
 1807. Sept Variations (Vien quâ, Dorina). op. 7
 1808. Thème original varié (7 Variat.). op. 9
 Momento capriccioso. op. 12
 Grande Polonaise (in Es). op. 21
 9 Variations sur un air norvégien op. 22
 1809. Six Pièces (vierhändig). op. 10
 1810. Grand Concerto C-dur Nr. I m. Orch. op. 11</p> | <p>1810. Six Sonates progressives. avec Violon obligé. zweites op. 10
 1812. Große Sonate C-dur Nr. I. op. 24
 Sieben Variationen (Joseph). op. 28
 Sechs Favorit-Walzer. ohne op. Zahl
 Grand Concerto Es-dur Nr. II m. Orch. op. 32
 1815. Air russe varié (9 Variationen). op. 40
 1816. Große Sonate As-dur Nr. II. op. 39
 Große Sonate D-moll Nr. III. op. 49
 1817. Sieben Variationen (Zigeunerlied). op. 55
 1818. Huit Pièces (vierhändig). op. 60
 1819. Rondo brillante. op. 62
 Aufforderung zum Tanz. op. 65
 Polacca brillante (Polonaise) op. 72
 1821. Konzert-Stück mit Orch. op. 79
 1822. Große Sonate E-moll Nr. IV. op. 70</p> |
|---|---|

„Der Tondichter, der vom Klavier seinen Arbeitsstoff holt, ist beinahe stets arm geboren, oder auf dem Wege seinen Geist dem Gemeinen und Gewöhnlichen selbst in die Hände zu geben. Denn eben diese Hände, diese verdammten Klavierfinger, die über dem ewigen Üben und Meistern an ihnen endlich eine Art von Selbständigkeit und eigenwilligem Verstand erhalten, sind bewußtlose Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft.“ Dieser Ausspruch Webers läßt erkennen, daß der enge Rahmen der Klavierwelt nicht das Gebiet sein konnte, auf dem sich seine Natur heimisch fühlte. Die strenge Geschlossenheit der Form behinderte den Flug seiner

Phantasie, die der engen Verbindung mit einem bestimmten Gegenstand bedurfte, den sie mit blühendem Leben erfüllte. Inhalt und dramatische Wucht streben bei ihm meist weit über die dem Klavierstück gesteckten Grenzen hinaus. Wie Weber selbst als Klavierspieler ein glänzender Virtuose war, dem sich der Konzertsaal zum Turnierplatz wandelte, und sein Bestes gab, wenn er in der „freien Phantasie“ aller Fesseln ledig war, so ist auch das Hauptmerkmal all seiner Klavierkompositionen das Bravouröse. Die Gedanken sind stets in ein glänzendes äußeres Gewand gekleidet, dem perlende Skalen, Terzengänge, Oktavenläufe und glitzernde Glissandoeffekte das Gepräge geben. Auch Scarlattis Sprungtechnik wird von Weber mit Vorliebe verwertet und weiter ausgebaut. Eigentlich Neues bietet seine Technik nicht, aber alles ist mit Feuer, Temperament und bezaubernder Eleganz erfüllt, und alle Effektmöglichkeiten werden voll ausgenutzt. Dabei ist seine Schreibweise aber streng klaviermäßig und bleibt trotz aller Schwierigkeiten doch stets auf Spielbarkeit bedacht. Die Melodik neigt auch hier stark zum Volkstümlichen, und der Schüler Voglers liebt es, nationale oder exotische Themen einzuflechten. Harmonik und Modulation treten zurück, hervorstechend dagegen ist die Rhythmik, die namentlich in der Tanzform brilliert.

Es ist nicht verwunderlich, daß neben einigen verschollenen Jugendkompositionen die frühesten Versuche Webers sich fast alle auf Variationenwerke erstrecken, da diese keinen systematischen Aufbau verlangen und der Entfaltung von Glanz und Virtuosität am günstigsten sind. Sie sind sämtlich auf den äußeren Effekt berechnet, auf das (meist entlehnte) Thema folgen einige virtuose Veränderungen, jede einzeln für sich abgeschlossen ohne organische Verbindung, durch einen oder zwei langsame Abschnitte (Marsch, Choral oder ein kleines Stimmungsbild) wirkungsvoll unterbrochen. Die ersten derartigen Schöpfungen sind noch bedeutungslos, erst das opus 7 die „Sept Variations“ über die Arie von Bianchi „Vien quà, Dorina bella“ zeigen den Virtuosen Weber auf der Höhe seines Könnens. Sein feuriges Temperament stellt prachtvolle plastische Bilder vor den Hörer hin, namentlich die „Polacca“ glitzert in buntschillernden Farben. Mit diesem Werk erhob sich Weber weit über die Klavierproduktion seiner Zeit. Auch er selbst hat in seinen späteren Variationenwerken diese Höhe nicht mehr

erreicht, sie bieten nach diesen nichts wesentlich Neues mehr. Am nächsten kommen ihnen noch die „Sieben Variationen“ über eine Romanze aus Méhuls „Joseph“, die aus einer freien Phantasie über dies ihm in einem Münchener Konzert von der Königin von Bayern gestellte Thema hervorgegangen sind. Die umfangreichen neun Variationen über das russische Lied „Schöne Minka“ dagegen sind etwas monoton, und das schon in die Dresdener Zeit fallende letzte derartige opus über ein „Zigeunerlied“ ist eine auf Bestellung geschriebene schwächliche Gelegenheitsarbeit.

Schon früh hatte sich Weber auf dem von ihm nur wenig gepflegten Gebiet der vierhändigen Klaviermusik versucht. Auf sein stark mozartisch anmutendes, liebliches opus 3, dessen Marsch Weber noch kurz vor seinem Tode in London zu einem Orchesterstück verarbeitete, ließ er in Stuttgart für seine beiden Prinzessinnen-Schülerinnen sechs melodiose Stückchen folgen, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Die beste Nummer dieses op. 10, in dem die beiden Spieler bereits viel gleichmäßiger bedacht sind, als in dem früheren Werk, ist ein rhythmisch pikanter Masurik. Weit aus seine beste vierhändige Komposition, ja überhaupt eine Perle dieser Literaturgattung, sind aber die acht glänzenden Charakterstücke op. 60, voll dramatischen Lebens. Alles steht fast greifbar vor dem Hörer, es fehlen diesen plastischen Tonbildern nur die Überschriften. Wir haben da ein liebliches pastorales Idyll (Nr. 3), einen kecken slavischen Tanz (Nr. 4), das originellste, frischeste Stück der Sammlung, Variationen über Webers Lied „Ich hab' mir eins erwählt“ (Nr. 6) und einen tief empfundenen Trauermarsch (Nr. 7), in dem, ganz instrumental angelegt, täuschend die Klangfarbe der Hörner auf dem Klavier nachgeahmt wird.

Die Sonaten-Form war, wie bei allen Romantikern, nicht Webers Stärke. Er wahrt zwar äußerlich streng das klassische Gewand, doch der planvolle organische Aufbau tritt hinter virtuosem Glanz und dramatischem Schwung, das Formale hinter der von Poesie und Literatur genährten Idee zurück. Am schwächsten sind daher in den Weberschen Sonaten die Allegrosätze, deren innere Dürftigkeit sich trotz des äußeren Blendwerkes nicht immer verdecken läßt, während die Menuette und vor allem die Schlußsätze, für die er meist die brillante Rondoform wählt, ihm hinreißend glücken. So

ist gleich das Rondo der sonst schwachen ersten C-dur-Sonate, als „Perpetuum mobile“ weltberühmt, mit seiner von der ersten bis zur letzten Note festgehaltenen Sechzehntelbewegung ein Brauurstück voll kecker Ursprünglichkeit. Weit aus am höchsten steht die (zweite) A-dur-Sonate (op. 39), ein echt romantisches Werk, dessen orchestrales Kolorit dem Klavierstil neue Möglichkeiten eröffnete und bereits auf Schumann, Chopin und Liszt hinweist. In ihr ist der Übergang von der Kammermusik zur virtuosen Konzertsonte vollzogen. Weit schwächer wirkt die nur dreisätzige Dritte in D-moll, in der ein dämonisches Element vorherrscht, und deren Rondo sich durch echten Humor und eine, wie ein Cellosolo erklingende, einschmeichelnde Kantilene auszeichnet. Die schwermütige E-moll-Sonate, Webers letzte Klavierkomposition überhaupt, vermag der Nach-Beethovenschen Zeit nichts mehr zu künden, sie ist aber auch an sich nur „schwacher Weber“. Dem Meister des „Freischütz“ und der „Euryanthe“ konnte die enge Welt der Klaviersonate wohl keine Seelenbekenntnisse mehr entlocken.

Den beiden Klavierkonzerten kommt auch in Webers Schaffen nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Während das erste (C-dur) noch ganz Mozartisch und im strengen Kammerstil gehalten war, tritt in dem auf äußersten Effekt gestellten Es-dur bereits das dramatische Element stark in den Vordergrund. An Glanz und Figurenreichtum übertrifft Weber hier bei weitem seine Zeitgenossen und leitet über zu Chopin und der modernen Virtuosschule. Heute hat das Werk nur noch historisches Interesse. Anders ist es mit dem F-moll-Konzertstück (op. 79), einem sehr effektvollen, originellen Tonstück. Dieses nähert sich geradezu der Programmusik (vgl. Seite 172/73), zeigt Webers Klavierstil in höchster Vollendung und wurde für seine Nachfolger epochemachend. Von hier führen schon Entwicklungslinien zu Liszt.

Kommt all diesen Weberschen Klavierwerken heute hauptsächlich nur noch entwicklungsgeschichtlicher Wert zu, da sie durch die Schöpfungen seiner Nachfolger auf diesen Gebieten weit in den Schatten gestellt wurden, so sind seine T a n z s t ü c k e, diese genialen Kinder glücklicher Stunden, herrlich wie am ersten Tag. Hier konnte Weber sein Ureigenstes geben. Das sprühende Temperament des jugendlichen Kavaliere, der in vollen Zügen Leben und Liebe genoß,

seine schalkhafte Ausgelassenheit, bestrickende Liebenswürdigkeit, Geist und Witz leben sich hier, von keiner äußeren Fessel gehemmt, unverfälscht aus. Wollen und Können, Inhalt und Form decken sich bei Webers Werken nirgends so glücklich, wie in diesen unsterblichen, durch ihren aufpeitschenden Rhythmus den Trägsten auf-rüttelnden Kabinettstückchen. Die zwölf Allemandes, die Ecosaisens und Walzer sind noch frühe Gelegenheitskompositionen. Von den Polonäsens stammt die erste in Es (op. 21) noch aus der Zeit des Stuttgarter Liebesrausches mit Gretchen Lang, der sie auch zugeeignet ist. Sie ist ein glänzendes Bravourstück, bringt als erste eine Largo-Einleitung und schäumt über von Festesfreude, auflodernder Sinnlichkeit und Liebesglut. Ihr, noch etwas äußerliches, Brillantfeuerwerk wird aber noch weit überboten durch die spätere „Polacca brillante“ (op. 72), die in ihrer Art unerreicht geblieben ist. (Die Bearbeitung dieser beiden Polonäsens durch Franz Liszt zu pianistischem Effektstück mit Orchester ist zwar sehr wirkungs- aber wenig geschmackvoll.) Die Weberschen Polonäsens sind nicht so vielseitig wie die Chopins, der hier wohl manche Anregung empfangen hat, aber viel kraftvoller. Hier ist alles voller Jubel und erfüllt von gesunder Sinnelust, männlichem Begehren und Ritterlichkeit, während bei dem Polen schon ein wehmütig entsagungsvoller, träumerischer Hauch von Dekadenz über allem liegt. Die Webersche Bravour und Eleganz ist hier keine äußerliche Virtuosität, sondern entspringt ganz seinem innersten Wesen.

Die Krone seiner Klavierschöpfungen, ein ewiges Kleinod, ist die „Aufforderung zum Tanz“ (op. 65). Sie bedeutet nichts Geringeres als die Poetisierung des Tanzes. Weber hat als erster den langsamen Wiener Walzer auf das moderne schnellere Tempo übertragen, ein Weg, auf dem ihm die unsterblichen Walzerkönige Lanner und Johann Strauß gefolgt sind. Auch die bei Weber erstmalig vorangestellten langsamen Einleitungstakte wurden von diesen Meistern übernommen und sind seitdem als poetisierende/Introduktion typisch geworden. Weber wählte für seine Tanzdichtung die Rondoform, in der er eine Reihe von Walzern suitenmäßig zusammenfaßt, sie ideell und durch Wiederaufnahme des thematischen Materials im Finale verknüpft, und stellt ihnen eine fein durchgeführte Pantomime voran. Als er das gerade beendete Werk zum erstenmal seiner

Caroline, der es auch gewidmet ist, vorspielte, gab Weber hierzu folgende Erläuterungen: „Introduktion: Erste Annäherung des Tänzers (Takt 1—5), dem eine ausweichende Erwiderung der Dame wird (5—9). Seine dringender gestellte Aufforderung (9—13; der kurze Vorschlag *c* und der lange *as* sind hier sehr bedeutsam). Sie geht nunmehr auf seinen Wunsch ein (13—16). Sie reden nun miteinander. Er beginnt (17—19), sie antwortet (19—21), er mit erhöhtem Ausdruck (21—23), sie wärmer zustimmend (23—25). Jetzt handelt es sich um den Tanz! Seine direkte Aufforderung hierzu (25—27), ihre Antwort (27—29), ihr Zusammentreten (29—31), ihr Antreten; Erwartung des Tanzbeginns (31—35). — Der Tanz. — (In dessen Verlauf kommt es zu einem erneuten Zwiesgespräch, das zu einem gegenseitigen Liebesgeständnis führt.) Schluß: Sein Dank. Ihre Erwiderung. Zurücktreten. Stille.“

Man hat mehrfach versucht, die „Aufforderung zum Tanz“ zu instrumentieren, am bekanntesten sind die Bemühungen hierzu von Hector Berlioz und Felix Weingartner. Doch der Zauber des Werkes geht dabei verloren, der echt klavieristische Klangreiz ist nicht ins Orchester zu retten, und selbst ein so eminenten Instrumentationskünstler wie Berlioz, von seinen Nachfolgern ganz zu schweigen, mußte an dieser Aufgabe, zu der überdies gar kein zwingender Anlaß vorliegt, scheitern.

GESANGSWERKE

1. Lieder für 1 Singstimme mit Klavier oder Gitarre

1802. **Die Kerze:** „Ungern flicht“ Ungedr.
Umsonst: „Umsonst entsagt' ich“.
 op. 71
1803. **Lied:** „Entfliehetschnell“ Ungedr.
1804. **Lied:** „Ich sah sie hingesunken“.
 Ungedr.
Wiedersehen: „Jüngst saß ich“.
 op. 30
1806. **Lied:** „Ich denke Dein“ op. 66
1807. **Liebeszauber:** „Mädel, schau
 mir“ op. 13
1808. **Er an sie:** „Ein Echo kenn' ich“.
 op. 15
Meine Farben: „Wollt ihr sie
 kennen“ op. 23
Klage: „Ein steter Kampf“ op. 15
1809. **Serenade:** „Horch, leise horch!“
 ohne op. Z.
Das Röschen: „Ich sah ein Rös-
 chen“ op. 15
Lied: „Was zieht zu deinem
 Zauberkreise“ op. 15
Die Blume: „Traurig, einsam
 welkest du dahin“ op. 23
Romanze: „Süße Ahnung dehnt“.
 ohne op. Z.
An den Mond: „Sanftes Licht“.
 op. 13
Lied: „Meine Lieder, meine
 Sänge“ op. 15
Der kleine Fritz: „Ach wenn
 ich nur“ op. 15
Trinklied: „Weil es also Gott
 gefügt“ Ungedr.
1810. **Kanzonette:** „Sicchè t'inganni“.
 Nachl.
Damon und Chloe: „Endlich
 hatte Damon“ op. 13
Das neue Lied: „Ein neues Lied“.
 Ungedr.
1810. **Wiegenlied:** „Schlaf Herzens-
 söhnchen“ op. 13
Die Zeit: „Es sitzt die Zeit“ op. 13
Des Künstlers Abschied: „Auf
 die stürmische See“ op. 71
1811. **Kanzonetta:** „Ah, dove siete“.
 op. 29
Maienblümelein: „Maienblüme-
 lein so schön“ op. 23
Kanzonette: „D'ogni amator“.
 Ungedr.
Künstlers Liebesforderung.
 Ungedr.
Kanzonette: „Ch'io mai vi possa“.
 op. 29
Kanzonette: „Ninfe se liete“.
 op. 29
1812. **Wiedersehen:** „Um Rettung
 bietet“ Nachl. Nr. 10
Sonett: „Du liebes, holdes“ op. 23
Lebensansicht: „Frei und froh“.
 op. 66
Bettlerlied: „I und mein junges
 Weib“ op. 25
Liebe Glühen: „In der Berge
 Riesenschatten“ op. 25
1813. **Lied:** „Sind es Schmerzen“ op. 30
Unbefangenheit: „Frage mich
 immer“ op. 30
Reigen: „Sagt mir an“ op. 30
Minnelied: „Der Holdseligen“.
 op. 30
Lied: „Es stürmet auf der Flur“.
 op. 30
1814. **Gebet um die Geliebte:** „Alles
 in mir glühet“ op. 47
Gebet während der Schlacht:
 „Vater, ich rufe dich“ op. 41
Abschied vom Leben: „Die
 Wunde brennt“ op. 41

1814. **Trost:** „Herz laß dich nicht“. op. 41
Mein Vaterland: „Was ist des
 Sängers“. op. 41
1816. **Der Jüngling und die Spröde:**
 „Weile Kind“. op. 47
Mein Verlangen: „Ach, wär ich
 doch“. op. 47
Die gefangenen Sänger: „Vöglein
 einsam“. op. 47
Die freien Sänger: „Vöglein
 hüpfet“. op. 47
Die vier Temperamente. op. 46
**Bei Musik des Prinzen Louis
 Ferdinand.** op. 43
1817. **Alte Weiber:** „S' is nichts mit“.
 op. 54
Liebeslied: „Ich hab' mir eins“.
 op. 54
Wunsch und Entsagung: „Wenn
 ich die Blümlein“. op. 66
Das Veilchen im Tale: „Ein
 Veilchen blüht“. op. 66
1818. **Lied der Hirtin:** „Wenn die
 Maien“. op. 71
Gelahrtheit: „Ich empfinde fast“.
 op. 64
Volkslied: „Weine, weine nur
 nicht!“ op. 54
Die fromme Magd: „Eine fromme
 Magd“. op. 54
Volkslied: „Wenn ich ein Vöglein
 wär“. op. 54
Volkslied: „Mein Schatzerl is
 hübsch“. op. 64
Heimlicher Liebe Pein: „Mein
 Schatz“. op. 64
1818. **Lied:** „Rosen im Haare“. op. 66
Bach, Echo, Kuß: „Ein Mädchen
 ging“. op. 71
1819. **Abendsegen:** „Der Tag hat seinen
 Schmuck“. op. 64
Triolett: „Keine Lust ohn' treues
 Lieben“. op. 71
Liebesgruß: „Sind wir geschieden“
 op. 64
Volkslied: „Herzchen, mein
 Schätzchen“. op. 64
**Das Mädchen an das erste Schnee-
 glöckchen:** „Was bricht her-
 vor“. op. 71
Sehnsucht: „Judäa, hochgelobtes
 Land“. op. 80
Elfenlied: „Ich tummle mich“.
 op. 80
1820. **Schmerz:** „Herz, mein Herz“.
 op. 80
An Sie: „Das war ein recht ab-
 scheuliches“. op. 80
Der Sänger und der Maler: „Ei
 wenn ich doch“. op. 80
1821. **Lied von Clotilde:** „Wenn Kind-
 lein“. op. 80
1822. **Das Licht im Tale:** „Der Gais-
 hirt steht“. ohne op. Zahl
1824. **Romanze:** „Elle était simple“.
 ohne op. Zahl
1825. **Zehn schottische Nationalge-
 sänge.** ohne op. Zahl
1826. **Gesang der Nurmahal:** „From
 Chindaras warbling fount“.
 Ungedr.

2. Mehrstimmige Gesänge

1799. **Vierstimmige Gesänge.**
 Verschollen.
1802. **Kanon:** „Mädchen, ach meide“,
 für 3 Singstimmen und Gitarre.
 op. 13
1803. **Dreist. Lied:** „Ein Gärtchen und
 ein Häuschen“. Ungedr.
Grablied: „Leis wandeln wir“, für
 Canto, 2 Tenore und Baß und
 Bläser. Nachl. Nr. 6

1809. **Die Lethe des Lebens:** „Wenn, Brüder, wie wir“. Trinklied für Solo-Baß, gem. Chor und Klavier. op. 66
1810. **Canon à tre:** „Leck' mich im Angesicht“. Ungedr.
1811. **Duett:** „Se il mio ben“, f. 2 Altstimmen u. Orch. op. 31
Trauermusik: „Hörst du der Klage“, f. Bariton, gem. Chor und Blasorch. Ungedr.
Canzonette à tre: „Son troppo innocente“. Berlin 1890.
Duett: „Mille volte“, f. 2 Sopranstimmen. op. 31
Duett: „Va, ti consola“, f. 2 Sopranst. op. 31
1812. **Sechsstimmiges Lied:** „Lenz erwacht“. Ungedr.
Turnierbankett: „Füllet die Humpen“, f. 2 Männerchöre, Baß- und Tenorsoli. op. 68
An eine Freundin: „Zur Freude ward“, f. Canto, 2 Tenori und Basso. op. 23
Schwäbisches Tanzlied: „Geiger und Pfeifer“, f. Canto, 2 Tenori und Basso. Ohne op. Z.
Lied: „Heiße, stille Liebe schwebet“, f. Canto, 2 Tenori und Basso. op. 23
1812. **Kriegs-Eid:** „Wir stehen vor Gott“, f. Männerst. u. Blasinstr. Ungedr.
1814. **Canon à 4 voci:** „Zu dem Reich der Töne“. Ohne op. Z.
Lebenslied: „Freunde, daß Glut“, f. 4 Männerstimmen. op. 53
Canon à 4 voci: „Scheiden und Leiden“. Ungedr.
Lützows wilde Jagd: „Was glänzt dort“, für 4 Männerstimmen. op. 42
- Schwertlied:** „Du Schwert an meiner“, für 4 Männerstimmen op. 42
Männer und Buben: „Das Volk steht auf“, f. 4 Männerstimmen. op. 42
Trinklied vor der Schlacht: „Schlacht, du brichst an“, f. 4 Männerstimmen. op. 42
Reiterlied I: „Frisch auf mit raschem Flug“, für 4 Männerstimmen. op. 42
Gebet vor der Schlacht: „Hör' uns, Allmächtiger“. op. 42
1817. **Abschied:** „O Berlin, ich muß“, f. 2 Stimmen. op. 54
Quodlibet: „So geht es“, f. 2 St. op. 54
Mailed: „Tra, ri, ro! Der Sommer“, f. 2 Stimmen. op. 64
Zwei Kränze: „Flüstert lieblich“, f. 4 Stimmen. op. 53
1818. **Lied:** „Schöne Ahnung“, f. 4 St. op. 53
Dreist. Volkslied: „Ei, ei, wie scheint“. op. 64
1819. **Drei vierstimmige Lieder:**
 1. Gute Nacht: „Bald heißt es wieder“;
 2. Freiheitslied: „Ein Kind ist uns geboren“;
 3. Ermunterung: „Ja, freue dich“. op. 68
1821. **Zwei vierstimmige Lieder:**
 1. Husarenlied: „Husaren sind gar wackre“;
 2. Schlummerlied: „Sohn der Ruhe, sinke“. op. 68
1825. **Zwei vierstimmige Lieder:**
 1. Reiterlied II: „Hinaus zum blutgen Streit“;
 2. Schützenweihe: „Hörnerschall Überfall!“ Ohne op. Z.

3. Einzelne Arien mit Orchester

1810. **Rezitativ und Rondo:** „Il momento“, für Sopran. op. 16
 1811. **Scena ed Aria d'Atalia:** „Miserable me“, für Sopran. op. 50
Scena ed Aria: „Qual altro attendi“, für Tenor mit Chor. Ungedr.
 1812. **Scena et Aria d'Ines:** „Signor, se padre“, f. Tenor und Doppelchor. op. 53
 1815. **Scena ed Aria:** „Ah, se Edmondo“, für Sopran. op. 52
Scena ed Aria d'Ines: „Non paventar“, für Sopran. op. 51
 1818. **Szene und Arie zu Cherubinis** „Lodoisca“, f. Sopran. op. 56

4. Einlagen in Theaterstücke

1809. **Zu Haydns „Der Freybrief“:** Nachl.
 1. Rondo f. Tenor: „Was ich da tu“, mit Orch.
 2. Duett für Sopran u. Tenor: „Dich an dies Herz“, mit Orch.
 1811. **Zu Kotzebues „Der arme Minnesinger“:** op. 25
 1. Drei Lieder für Tenor und Gitarre.
 2. Lied für Tenor, Männerchor und Gitarre.
 1815. **Zu A. Fischers „Der travestierte Äneas“:** Ungedr.
 1. Lied f. Bariton: „Mein Weib ist capores“, mit Orch.
 2. Duett: „Frau Lieserl juhe!“ m. Orch.
Zu Gubitz' „Lieb und Versöhnen“: Nachl.
 1. Lied für Bariton: „Wer stets hintern Ofen kroch“, m. dreist. Männerchor und Orch.
 2. Lied für Tenor: „Wie wir voll Glut“, m. Orch.
Zu Reinbecks „Gordon und Montrove“: op. 47
 Ballade: „Was stürmet die Haide herauf“, m. Harfe.
 1816. **Zu Hubers „Das Sternemädchen“:** Ungedr.
 Ariette d. Lucinde, Sopr. u. Orch.
Zu Castellis „Diana v. Poltiers“:
 Romanze: „Ein König einst“, m. Gitarre. ohne op. Z.
 1817. **Zu Kinds „Weinberg an der Elbe“:** Nachl. Nr. 14
 Lied: „Hold ist der Cyanenkranz“, f. 4 Soli, Chor u. Orch.
 1818. **Zu Kinds „Nachtlager von Granada“:** Nachl.
 Romanze: „Leise weht es“, m. Gitarre.
Zu Holbeins „Die 3 Wahrzeichen“: Nachl.
 Lied f. Tenor und Baß: „Sei gegrüßt“.
Zu Th. Hells „Das Haus Anglade“: Ungedr.
 Tanz und Gesang, für Tenor, Chor und Orch.
 1821. **Zu Shakespeares „Kaufmann von Venedig“:** Ungedr.
 Lied: „Sagt, woher stammt Liebeslust“, für 2 Soprane, Alt, Chor und Gitarre.
 1825. **Zu Spontinis „Olympia“:** Ungedr.
 Rezitativ: „Doch welche Töne steigen“, für Baß, Sopran und Doppelorchester.

5. Kantaten

1808. **Der erste Ton** (Rochlitz) für Deklamation, Solost., Schlußchor und Orch. ohne op. Z.
1812. **Hymne:** „In seiner Ordnung schafft“ (Rochlitz) für 4 Solost., Chor und Orch. op. 36
1815. **Kampf und Sieg** (Wohlbrück) für 4 Solost., Chor und Orchester. op. 44
1817. **L'Accoglienza** (Celani) f. 6 Solost., gem. Chor u. Orch. Ungedr.
1818. **Natur und Liebe** (Kind) für 6 Stimmen und Klavier. op. 61
- Jubel-Kantate** (Kind) für 4 Stimmen, Chor und Orch. op. 58
1821. **Kantate:** „Du bekränzend unsere Laren“ (Kind) f. 4 Stimmen, Chor, Klavier und Flöte. Ungedr.
1823. **Kleine Kantate:** „Wo nehm' ich Blumen her“ (Th. Hell) für 3 Soli und Klavier. Ungedr.

„Bei meinen Gesängen hat mich immer nur das größte Streben, meinen Dichter wahr und korrekt deklamiert wiederzugeben, zu manchen neuen Melodiegestalten geführt. Die Modulation ist etwas sehr Heiliges und nur dann an ihrem Platze, wenn sie den Ausdruck befördert und erhebt, ohne dies aber ebenso leicht störend. Die Grundstimmung des Liedes ist zu suchen, an einzelne Worte darf man sich nicht halten. Der Sinn des Gedichtes verlangt oft eine von strophischer Komposition abweichende Fassung, eventuell Durchkomponierung.“ (An Fr. Wieck, 12. 8. 1815.) Man sieht, auch auf dem Gebiet des Liedes herrscht in Weber der Musikdramatiker. Seine einst vielgesungenen lyrischen Schöpfungen sind heute so gut wie verschollen, auf einem Konzertprogramm wird man kaum noch einem Weberschen Lied begegnen. Ist dies berechtigt? Ja und nein. Man muß hier scharf zwei Gruppen auseinanderhalten: die ernstesten Gesänge und die heiteren ausgelassenen Liebes- und Schelmenlieder.

Bei den ersteren darf man vor allem nicht vergessen, sie entstammen der Vor-Schubertschen Zeit und sind in der leichten Form der Zelter, Reichardt, Hiller, Standfuß u. a. gehalten. Meist Strophenlieder mit kurzen, geschlossenen Melodien, zu denen die Begleitung in der Regel nur die unentbehrlichste harmonische Unterlage hinzufügt. Das anmutig Tändelnde wird in diesem Rahmen glücklich getroffen, für schwermütige oder leidenschaftliche Ausbrüche fehlt die tief ins Gemüt dringende Innerlichkeit, die seit Schuberts genialen Schmerzakzenten das deutsche Lied verlangt. Seinen Zeitgenossen

gegenüber stand auch der Liederkomponist Weber in vorderster Reihe, er war der erste, der das übliche Strophenlied aufgab und Texte durchkomponierte, auch dramatische oder volkstümliche Elemente im Lied einbürgerte. Daß es ihm dabei versagt blieb, echtere Töne anklingen zu lassen, liegt zum guten Teil an den anfechtbaren Texten, die er wahllos zufälligen Modeschriftstellern entnahm. Es zeugt für Webers schlechten literarischen Geschmack, daß er achtlos an der Lyrik Goethes und Heines vorüberging und ständig zu den minderwertigen Erzeugnissen eines Hiemer, Lehr, Gubitz, Voigt, Foerster oder, wenn es hoch kam, eines Voß, Tieck, Castelli griff. Diese inhaltsleeren Reimereien konnten den Dramatiker Weber nicht befruchten und ihn nicht dazu anregen, neue Bahnen in der Liedkomposition zu beschreiten. Daß er dazu wohl imstande gewesen wäre, zeigt die plötzlich ganz andere Töne anschlagende „Klage“: „Ein steter Kampf ist unser Leben“, die ihm wirklich aus angstbeklommenem Herzen drang (vgl. S. 53). All diese anmutigen Kinder eines bescheidenen Vorfrühlings sind unter der überschwenglichen Blütenpracht des durch Schubert heraufgeführten Lied-Sommers erstickt und daher heute nur noch wenigen vertraut.

Ganz anders liegen die Dinge bei der weit zahlreicheren zweiten Gruppe von Webers Liebes- und Schelmenliedern. Hier, wo sich in lockerem Gewande, meist nur zu Gitarrebegleitung, kecker Übermut, schelmische Ausgelassenheit, Jugendüberschwang und Liebestollheiten frei austoben können, blüht Leben, Kraft und zündendes Temperament. In diesen sehr zu Unrecht und nur aus Unkenntnis heute vergessenen Liedern finden sich Einfälle von überwältigender Wirkung, die es getrost mit jedem unserer heutigen „Schlager“ aufnehmen können. Nur muß man verstehen, sie zu singen. Diese graziösen Schelmereien dürfen natürlich nicht steif vom Konzertpodium aus vorgetragen, sondern müssen mit überlegenem Witz und göttlicher Frechheit herausgeschleudert werden, so wie sie einst Weber selbst in vorgerückter Stunde den Freunden zum besten gab. Heute, im Zeitalter der Wandervögel und Lautensänger, müßten diese Weberschen Lieder von Rechts wegen zu den populärsten zählen. Im echten Volksliedton gelingen Weber die entzückendsten Neckereien, dabei aber trotz aller Popularität welche Grazie, welche Zierlichkeit im Ton. Die keckgeschwungene Drei-

achtmelodie in dem schalkhaften „Weine, weine nur nicht, ich will dich lieben, doch heute nicht, ich will dich ehren, soviel ich kann, aber 's Nehmen, aber 's Nehmen stehe mir nicht an“, ist unnachahmlich. Wie köstlich ist im „Reigen“ eine Bauernkirchweih geschildert, wie echt die derben Quinten im Baß und der aufstampfende Rhythmus, aus dem Tanz und Rauf lust herausklingen, wie verblüffend naturalistisch der abschließende Jodler mit dem nachgeahmten „dudeldideldu“ der Geigen und Fiedeln. Von welcher urwüchsiger Komik das „Quodlibet“: „So geht es in Schnitzelputz Häusel“, oder das possierliche „'s ist nichts mit den alten Weibern“. Wie genial die mit traumhaft zarten Arpeggien untermalte Serenade „Horch leise, horch Geliebte“ oder Webers eigenes Lieblingslied: „Was zieht zu deinem Zauberkreise“. Kanons, wie das schelmische: „Mädel, schau mir ins Gesicht“, oder der in Mahlers „Drei Pintos“ als Schlager erprobte: „Mädchen, ach meide Männerschmeicheleien“, sind überall zündender Wirkung sicher. Man sollte diese noch so saftvollen Kostbarkeiten, in denen so viel von Webers sonnigem Humor und echter Musikantenfreudigkeit steckt, wirklich wieder zu Ehren bringen!

Unter den mehrstimmigen Gesängen ragen neben einigen Kanons, die zu obigen Schelmenliedern zählen, und italienischen Kanzonetten, die, ebenso wie die sieben großen Bravourarien mit Orchester, heute nur noch dardun, daß Weber auch in diesem Stile heimisch sein konnte, die patriotischen Männerchöre aus Körners „Leier und Schwert“ hervor, denen Weber seine ungeheure Popularität verdankte. Diese knappen dramatischen Tonbilder, wie in „Lützows wilder Jagd“ das blitzartige Vorüberhuschen der Jäger, oder die Wucht des noch strafferen „Schwertlieds“, bleiben Musterbeispiele musikalischer volkstümlicher Charakteristik. Schwächer als die sechs für Männerchor ohne Begleitung gesetzten Gesänge sind die vier für Singstimme mit Klavier, denen Weber später noch als Huldigung für den gefallenen Prinzen Louis Ferdinand ein elftes Stück unter Verwertung von Originalthemen aus dessen Nachlaß anfügte. Das „Gebet während der Schlacht“: „Vater, ich rufe dich!“ geht schon weit über den Rahmen des Liedes hinaus und nähert sich musikedramatischer Deklamation, zu der die in ununterbrochen auf und ab

wogenden Zweiuunddreißigstel-Läufen tosende Begleitung ein packendes Schlachtgemälde liefert. Dieses wenig gesungene Lied ist übrigens nicht zu verwechseln mit dem weitverbreiteten „Vater, ich rufe dich“ von Himmel, das fälschlich meist Weber zugeschrieben wird.

Die Einlagen zu Theaterstücken sind Gelegenheitsarbeiten, denen sich der Opernleiter Weber selbstlos unterzog, um schwachen Stücken aufzuhelfen oder Sängern gefällig zu sein. Viele davon sind für seine Braut Caroline Brandt in Prag geschrieben. Sie blieben größtenteils ungedruckt und sind heute vergessen. Daß aber auch hierunter recht zugkräftige Couplets sich befinden, beweist das in die Mahlerischen „Drei Pintos“ aufgenommene Lied: „Mein Weib ist capores“, ein Operettenschlager reinsten Wassers.

Auch die Kantaten haben sich überlebt. Von musikgeschichtlichem Interesse ist die früheste: „Der erste Ton“ durch ihre ungewöhnliche Zusammensetzung. Eine Instrumentaleinleitung stellt sich die Aufgabe, das Chaos der Welt vor Erschaffung des ersten Tons zu schildern. Dieses farbenprächtige kühne Stück ist ausgesprochene Programmusik, ein Vorläufer der symphonischen Dichtung! Die Musik begleitet dann melodramatisch das gesprochene Gedicht, um in eine große Chorfuge auszuklingen. — Die „Hymne“ auf ein schlechtes Gedicht von Rochlitz ist eine Gefälligkeitsarbeit für den Freund und Gönner und hatte schon damals geringen Erfolg. — Am populärsten war einst die Kantate „Kampf und Sieg“, in der Weber den Sieg von Waterloo feierte. Doch seine Beliebtheit verdankte das Werk mehr dem Stoff, als seiner künstlerischen Bedeutung. Die patriotische Welle hob es empor und ließ es bald wieder in Vergessenheit sinken. — Die fünf anderen Kantatenwerke sind sämtlich Gelegenheitsarbeiten zu Hoffestlichkeiten des sächsischen Königshauses und auch früher kaum über Dresden hinausgedrungen. Was von diesen Schöpfungen später kritischer Betrachtung standhielt, hat Weber meist in andere Werke verarbeitet.

INSTRUMENTALWERKE

1. Für einzelne Instrumente und Kammermusik

1799. **Drei leichte Trios** f. Viol., Viola, Cello. Verschollen
1805. **Romanza siciliana** f. Flöte und Orch. Nachl. Nr. 2
1806. **Concertino** f. Horn und Orch. Ungedr.
Sechs Variationen für Altviola und Orch. Ungedr.
1808. **Grand Potpourri** für Violoncell und Orch. op. 20
1809. **Grand Quatuor** f. Klavier, Viol., Alto, Cello. ohne op. Zahl
Andante und Rondo Ungarese für Altviola u. Orch. Ungedr.
1810. **Variationen** für Violoncell und Orch. Nachl. Nr. 9
1811. **Concertino** für Klarinette und Orch. op. 26
Konzert für Klarinette Nr. I F-moll op. 73
1811. **Adagio** für Harmonichord und Orchester Nachl. Nr. 15
Konzert für Klarinette No. II Es-dur op. 74
Konzert f. Fagott u. Orch. op. 75
Sieben Variationen f. Klarinette u. Klavier op. 33
1813. **Andante e Rondo Ungarese** für Fagott und Orch. op. 35
1815. **Quintett** für Klarinette, 2 Viol., Viola und Cello op. 34
Concertino für Horn und Orch. op. 45
1816. **Grand Duo concertant** für Klarinette und Klavier op. 48
Divertimento assai facile für Gitarre und Klavier op. 38
1819. **Trio** für Klavier, Flöte, Cello op. 63

2. Symphonien, Messen, Overtüren

1799. **Große Messe.** (Verschollen.)
1807. **Sinfonia in C (Nr. 1).** op. 19
Sinfonia in C (Nr. 2). ohne op. Z.
Grande Overtüre (Schmoll) op. 17
1811. **Overtüre „Beherrscher der Geister“.** op. 27
1818. **Missa sancta in Es. Nr. I.** op. 75
1818. **Offertorium** hierzu für Sopran und Chor Ungedr.
Jubelouvertüre. op. 59
1819. **Missa sancta in G. Nr. II.** op. 76
Offertorium hierzu für Sopran und Chor. Ungedr.
1826. **Marsch.** Nachl.

3. Musik zu Schauspielen

1809. **Zu „Turandot“** (Schiller). op. 37
Overtüre u. Märsche f. Orch.
1817. **Zu „König Yngurd“** (Müllner). Ungedr.
11 Stücke für Blechbläser.
1817. **Zu Morettos „Donna Diana“** für Gitarre. Ungedr.
1818. **Zu „Heinrich IV“** (Ed. Gehe). Ungedr.
9 Instrumentalstücke f. Orch.

- | | |
|--|--|
| 1818. Zu „Sappho“ (Grillparzer) für
Chor und Orchester. Ungedr. | Chor (Agnus Dei) für 2 Sopr.,
Alt und Holzbläser. |
| Zu „Liebe um Liebe“ (Rublack).
Ungedr. | Zu „Der Leuchtturm“ (Houwald)
für Harfe Ungedr. |
| 3 Chöre, Marsch, Melodrama. | Zu „Preziosa“ (P. A. Wolff).
ohne op. Z. |
| 1820. Zu „Carlo“ (Georg v. Blanken-
see). Ungedr. | 1822. Zu Festspiel von L. Robert für
Chor u. Orch. Ungedr. |

Auch die Gebiete der Kammer- und die großen Formen der Instrumentalmusik hat Weber nur beiläufig, durch Lebensschicksale oder Freundschaft mit Virtuosen veranlaßt, berührt. Hier hatte er, wie später Wagner, wenig Eigenes zu künden. Nur in Berührung mit der Welt der Bühne erhob sich sein Genius zu kühnem Flug in unbekannte Gefilde, gewann tönendes Leben, was in seinem Innersten sang und klang. An Kammermusikwerken besitzen wir nur ein Klavierquartett aus der Frühzeit, noch ganz Haydnisch, ohne festen Aufbau in bunte Einzelheiten zerflatternd, und ein Klarinettenquintett (op. 34), das aber im Grunde nichts anderes darstellt, als ein Bravourstück für Klarinette mit Begleitung eines Streichquartetts. Auch das Klaviertrio (op. 63) ist ein schwaches Werk.

Weit größere Bedeutung für Webers musikalische Entwicklung kommt der großen Reihe von Konzerten für Solo-Instrumente mit Orchester zu. Weniger ihr Eigenwert, der, mit Ausnahme der Klarinettenwerke, nur gering ist, als die Kenntnisse und Erfahrungen, die Weber aus dieser eingehenden Beschäftigung mit Bau, Eigenart und Leistungsmöglichkeit der einzelnen Instrumente gewann, gibt ihnen die richtige Einschätzung für Webers Schaffen. An diesen Arbeiten reifte seine spätere Orchesterbeherrschung heran, sie sind die fruchtbaren Vorstudien zu dem vorbildlichen Ausdrucksvermögen der dramatischen Meisterwerke. Neben Gelegenheitskompositionen für Bratsche, Cello, Flöte, das neukonstruierte Harmonichord, einem Horn- und Fagott-Konzert schrieb Weber für den ihm befreundeten Münchener Virtuosen Heinrich Bärmann sechs Klarinetten-Werke, von denen, neben dem melodiosen Concertino (op. 26), vor allem die beiden großen Konzerte dem Soloinstrument dankbare Aufgaben stellen und unter Ausnutzung all seiner Register dem Spieler Gelegenheit geben, seine glänzende Virtuosität zu zeigen und

ungewohnte Effekte zu erzielen. Bei der an sich geringen Auswahl derartiger Werke haben sich Webers Schöpfungen bei den Meistern dieses Instruments jederzeit großer Beliebtheit erfreut.

Seine beiden Symphonien (beide in C-dur) schrieb Weber als Gast des Herzogs Eugen im schlesischen Carlsruhe, um seinem Gönner seinen Dank abzustatten. Sie tragen dessen Vorliebe für Haydn und in der Art ihrer Besetzung den besonderen Verhältnissen der fürstlichen Kapelle Rechnung. So fehlen die Klarinetten, und Oboe und Horn, die in Carlsruhe virtuose Vertreter hatten, treten stark solistisch hervor. Mit symphonischem Stil oder gründlicher motivischer Arbeit haben diese Werke wenig zu tun, es sind gutgemeinte Gelegenheitskompositionen ohne tiefere Bedeutung.

Ähnlich verhält es sich mit den Messen, die Weber in Dresden für seinen König schrieb. Innere Nötigung trieb ihn auch hierzu nicht, und die Kirchenmusik lag seiner Art im Grunde fern. Nicht die heilige Handlung selbst, sondern der äußere Pomp, das feierliche Gepränge gaben Weber die Anregung, die Werke gerieten stark theatralisch. Immerhin kommt namentlich der Es-dur-Messe, die Weber 1818 auf der Höhe seiner Schaffenskraft schrieb, in der moderneren Kirchenmusik eine hervorragende Stellung zu. Der Reichtum an Erläuterung und die Größe der Gestaltungskraft lassen das Genie auch auf diesem wesensfremden Boden triumphieren.

Von den drei Konzertouvertüren stellt die „Grande ouverture à plusieurs Instruments“ (op. 17) lediglich eine Umarbeitung der Einleitung zur Jugendoper „Peter Schmall“ dar. Die nicht gerade bedeutenden Themen sind durch ein glänzendes äußeres Gewand geschickt aufgeputzt, und das Ganze ist zu einem effektvollen Orchesterstück hergerichtet. Ähnlich verhält es sich mit der „Ouvverture zum Beherrscher der Geister“ (op. 27), der die zu der Fragment gebliebenen Oper „Rübezahl“ zugrunde liegt. Sie ist ein lärmendes Effektstück, das Weber einmal scherzhaft seinen „Artilleriepark“ genannt hat. Die Jubelouvertüre (op. 59) dagegen ist ein reifes Meisterwerk, das den drei dramatischen Schwestern an Wirkung nicht viel nachgibt. Der Grundton festes-freudiger Stimmung, die in der erregt durcheinanderflutenden Menge immer gewaltiger anschwillt, bis sie schließlich in lauten Jubel ausbricht und in den Klängen der Nationalhymne zu einer begeisterten

Huldigung führt, ist nie populärer und dabei kunstgerechter gestaltet worden.

Von den Schauspielmusiken sind nur die zu Schillers „Turandot“ und die für Berlin zu Pius Alexander Wolffs spanischem Schauspiel „Preziosa“ geschriebene gedruckt. Die übrigen sind Gelegenheitsarbeiten zu Dresdener Aufführungen, sie befinden sich im dortigen Theaterarchiv, haben aber heute keinerlei Interesse mehr und sind meist von Weber später in andere gedruckte Werke verarbeitet worden. Der „Turandot“-Musik liegt die 1806 in Breslau auf ein echt chinesisches Thema, das ihm in Rousseaus „Dictionnaire de Musique“ in die Hände fiel, geschriebene „Overtura Chinesa“ zugrunde. Trommeln und Pfeifen tragen die seltsame bizarre Melodie vor, die dann, vom Orchester ergriffen, in verschiedenen Formen, Figuren und Modulationen festgehalten und ausgeführt ist. Die Wirkung ist eine höchst fremdartige. Zu einer Stuttgarter Aufführung des Schillerschen Stücks überarbeitete Weber 1809 diese Overtüre und fügte noch einige Märsche und melodramatische Zwischensätze hinzu, die sich gleichfalls sämtlich eng an das Nationalthema anlehnen.

Weit umfangreicher ist die musikalische Ausschmückung der „Preziosa“, die Weber unmittelbar nach Beendigung der Freischützpartitur seinem Berliner Gönner, Graf Brühl, zuliebe ausführte. Er selbst nennt es: „ein schweres und bedeutendes Stück Arbeit, über eine halbe Oper!“ Sie besteht aus einer prachtvollen, wieder aus Themen der späteren Stücke, verwebten Overtüre und elf größeren Marsch-, Chor- und Tanznummern. Jedes von diesen ist ein Meisterstück, und nur Webers hinreißender Musik verdankte Wolffs verlogenes rührseliges Zigeunerdrama seinen jahrzehntelangen Erfolg auf der Schauspielbühne. Da dieser hilflos dilettantische Unsinn aber heute auf keine Weise mehr aufführungserträglich herzurichten ist, müssen leider auch Webers göttliche Weisen zum Stummbleiben verurteilt sein. Nur die Overtüre legt noch in Konzerten von diesem Meisterwerke Zeugnis ab. Der Versuch, die Musiknummern durch einen gesprochenen verbindenden Text (von O. Sternau) für den Konzertsaal zu retten, muß auch als verfehlt gelten, da die ganz dramatisch konzipierten Tonstücke hier um ein gut Teil ihrer Wirkung gebracht werden und das Ganze verworren und unerfreulich wirkt.

Über Ziele und Absichten, die ihn bei Komposition der „Preziosa“-Musik leiteten, hat sich Weber in einem Brief an den Textverfasser vom 23. Juli 1820 ausführlich ausgesprochen:

„Die Ouvertüre beginnt mit einem die spanische Nationalität bezeichnenden Satze. Der Zigeunermarsch, nach einer echten Melodie geformt, schließt sich ihm an, woraus sich ein feurig strömendes Allegro entwickelt, den fröhlichen Schluß bezeichnend und größtenteils Preziosens und Spaniens Eigentümlichkeit vereinend.

Der Chor Nr. 2 korrespondiert mit dem Anfangssatz der Ouvertüre.

Nr. 3. Ich habe hier Preziosa auch eine Notenzeile gegeben und hin und wieder mit kleinen Noten den Rhythmus bezeichnet, dem sich da die Deklamation der sich ungestört fortbewegenden Musik fügen und anschließen muß. Hinwiederum habe ich die jedesmalige Silbe oder das Wort unterstrichen, bei welchem das Orchester eintreten muß. Das beste dabei bleibt freilich in die Hand des Dirigenten gegeben, dem sein Gefühl sagen muß, wo die Zwischensätze rasch der Deklamation folgen und sich anschließen müssen, oder wo sie der den Übergang bildende Leiter zu einem anderen Gefühle sind.

Nr. 4 (Ballo) wild und üppig. Den eigentlichen Tanz Preziosens denke ich mir erst bei dem Eintritt des Hornsolos.

Nr. 5 („Im Wald“). Ganz auf den Echoeffekt gestellt. Da es fast untunlich war, die ganze Wahrheit des Echos in Wiederholung aller Stimmen zu geben, so hielt ich mich an das in der Natur begründete, leichtere, in der Ferne schallende des Horns. Dabei setze ich voraus, daß die Zigeuner das Echo schon kannten und, es gleichsam neckend, ihre Melodien danach abteilten, wie man wohl im wirklichen Leben tut. Dabei würde es sich also gut machen, wenn die Zigeuner nach den Sätzen, die das Echo wiederholt, sogleich lauschende Bewegungen machten, als auf etwas gewiß Erwartetes.

Nr. 6 („Einsam“). Hier schien es mir der Wirkung zuträglicher, erst die Hörner, dann die Flöten eintreten zu lassen. Die Hörner auf der einen und die Flöten auf der anderen Seite, auf der Szene Preziosa mit dem begleitenden Orchester als Mittelpunkt, hoffte ich, soll es freundlich wirken.

Nr. 7 (Fröhliche Musik). Lustig.

Nr. 8 („Die Sonn' erwacht“). Im Schluß des Chores habe ich am Ende nur leise die Melodie des Zigeunermarsches verwebt, daher ihr Fortziehen wohl da erst beginnen müßte.

Nr. 9 (Ballo). Lauter echt spanische Melodien. Natürlich alle der Anordnung des Ballettmeisters anheimgestellt.

Nr. 10. Marsch.

Nr. 11. Gilt das schon bei Nr. 3 über das Melodram Gesagte. Hier werden Sie manchen Anklang schon früher gebrauchter Melodien finden, die das Ganze organisch verbinden.“

DAS EWIGE: DER DRAMATIKER

1798. Die Macht der Liebe und des Weines. (Verschollen)	1810. Silvana. Ohne op. Zahl
1800. Das Waldmädchen (Verschollen)	1811. Abu Hassan. Ohne op. Zahl
1801. Peter Schmoll und seine Nachbarn (Unveröffentl.)	1820. Der Freischütz. Ohne op. Zahl
1804. Rübezahl (Fragment) Nachlass	1820/21. Die drei Pintos. (Fragment)
	1823. Euryanthe. Ohne op. Zahl
	1826. Oberon. Ohne op. Zahl

Im Gegensatz zu dem ziemlich planlosen Herumtasten auf allen Gebieten der Instrumentalmusik in Webers Frühzeit zeigen seine dramatischen Versuche bald ein eigenes Gesicht, eine bestimmte Entwicklungslinie. Wenn sich natürlich auch hier erst ganz allmählich aus unreifen Versuchen der Meister heranbildet, so sieht man doch zu ganz bestimmter Richtung hindrängende Elemente nacheinander immer stärker hervortreten, bis schließlich ihre geniale Zusammenfassung unter günstigen äußeren Vorbedingungen das Meisterwerk gebiert. Das charakteristischste Merkmal des Dramatikers Weber ist das *Romantische*. Schon die unstete, oberflächliche Art seiner ersten Studien und die seltsamen Verhältnisse seiner Jugendjahre, die ihn nicht aus gründlichen theoretischen Kenntnissen, sondern vom Theater, der Welt und dem Leben, Menschen und Büchern seine Anregungen schöpfen ließen, hatten ihn zum Klassizisten untauglich gemacht. Er sah sich gezwungen, für seine Einfälle sich eigene neue Formen zu suchen, und das, was ihm zunächst an klassischer Tiefe mangelte, durch Steigerung des Virtuosenhaften und Streben nach besonderen und neuartigen Effekten zu ersetzen. Hierin bestärkte ihn noch die Lehre Voglers, der zwar dem Schüler endlich das erforderliche theoretische Fundament schuf, aber die in dessen Eigenart begründeten romantischen Neigungen noch förderte und stützte. Denn was ist die von Vogler übernommene Vorliebe für Volksmelodien und Exotik anderes, als das Schwelgen der Romantik in vergangenen Zeiten und ihr sehnsüchtiges Schweifen in mystische Ferne.

Schon Webers Erstling, das „Waldmädchen“, nannte sich „romantisch-komische“ Oper und war eine jener berüchtigten, ver-

worrenen Ritter-Schauergeschichten, wie sie die romantische Literatur zu Hunderten erzeugt hat. Doch schon an diesem noch ganz unreifen Versuch fällt das Bestreben auf, neue Ausdrucksmittel anzuwenden. Die Heldin ist stumm und muß ihre Gefühle pantomimisch andeuten, was die Musik wiederum zu gesteigerter Plastik zwingt. Die Gesänge des Baßbuffo sind schon ganz volksliedartig gehalten. Ähnliches wird im „Peter Schmall“ angestrebt, in dem neue Instrumentationswirkungen, wie Piccoloflöte zur Erzielung schauerlich-komischer Effekte und des Bassethorns als Schalmei versucht werden. Im „Rübezahl“ sollte bereits die dämonisch phantastische Geisterwelt geschildert werden, ein Versuch, dem Weber damals noch keineswegs gewachsen war. In der „Silvana“ wird erstmalig der Drang nach schärferer Charakterisierung, das Lösen vom Typischen und die Verknüpfung mit außermusikalischen Elementen in größerem Rahmen erprobt, doch die Herrschaft über die freie Form ist noch nicht gewonnen. Die schon in mehreren Klavierkompositionen überraschend aufgetauchte Vorliebe für exotische Rhythmen (ungarisches Rondo, spanischer Bolero, Masurik usw.) führt schließlich zu der lustigen Türkenoper „Abu Hassan“, in der sogar im Finale bedeutungsvoll ein Leitmotiv verwertet ist. Dessen tieferer Sinn ward Weber bereits klar, wenn er schreibt: „Glücklich und richtig berechnet gehen einige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze und halten es geistig zusammen.“ Die einschneidende Wandlung des Erinnerungsmotivs zum verarbeiteten Leitmotiv bahnt sich an. In all dieses noch unbewußte Ringen um einen eigenen deutschen Stil leuchtet plötzlich der Begeisterungstaumel der Freiheitskriege hinein und bereitet Webers noch ungeklärtem romantischen Streben den fruchtbaren nationalen Boden. In bewußtem Deutschtum gewinnt Weber seine künstlerische Reife. An Gesangs- und Instrumentalwerken ringt er sich zu immer schärferer Charakteristik, klarer thematischer Zeichnung und wirkungsvoller Steigerung der technischen Mittel durch. Die Stimmung, das Milieu eines Stückes wird ausschlaggebend, die durch zuvor ungekannte Ausnutzung der einzelnen Instrumente aufs feinste differenzierte Farbenpalette des Orchesters strebt nicht mehr nach schönen, sondern charakteristischen Klängen, schreckt auch vor kühnen, naturalistischen Dissonanzen und Tonmalereien nicht zurück. Das

jetzt zum Hauptmittel dramatischer Charakteristik werdende Instrumentale gerät in eine gewisse Abhängigkeit vom Text, dem es, ihn ausdeutend, auf Schritt und Tritt folgt. Das Verhältnis zwischen Musik und Poesie beginnt sich zu verschieben. Dabei verleugnet auch das Webersche Orchester nicht das Virtuose, den mitfortreißenden Schwung, das so bewußt auf Wirkung gestellte dramatische Tempo. Eines seiner charakteristischsten Merkmale sind jene ganz klavieristisch konzipierten, in allen Weberschen Partituren wiederkehrenden, eleganten raschen Sechzehntel-Passagen der Violinen, die in der Instrumentalmusik nicht ihresgleichen haben. Bot sich dem mit zunehmender Beherrschung der selbstgeschaffenen Form immer sehnsüchtiger nach einem geeigneten Opernstoff Ausschau Haltenden Gelegenheit, all diese heterogenen Elemente zu einem geschlossenen Kunstwerk zusammenzuschweißen, einen Text zu finden, der ganz seiner Individualität entgegenkam, so mußte die lang erstrebte romantische Oper sich verwirklichen. Dieser Glücksfall trat ein, als Weber von dem Dresdener Romantiker Friedrich Kind die Dichtung des „Freischütz“ erhielt. In diesem Meisterwerk ist der neue romantische Stil geschaffen und zugleich der Weg zur Verbindung der klassischen Form mit dem romantischen Geist gewiesen, wie sie später am glücklichsten von Richard Wagner vollzogen wurde.

Noch auf einem anderen Gebiet war der Dramatiker Weber ein kühner Neuerer, aber hier nicht nur Wegbereiter, sondern selbst schon herrlicher Vollbringer, unerreichter Meister, auf dem der dramatischen Overtüre. Den einmaligen Versuch Beethovens, in der großen Leonoren-Overtüre bereits das Drama in extenso zu gestalten, erhebt Weber zum System. In den seinen Opern vorangestellten glänzenden Instrumentaleinleitungen, die in ihrem architektonischen Aufbau bei Wahrung der Sonatenform vorbildlich sind, verarbeitet er nur Themenmaterial aus der Oper selbst. Er verfällt dabei aber nicht in die übliche äußerliche Aneinanderreihung einiger Glanzmelodien in Potpourriform, wie das bei den Italienern und Franzosen zur Gewohnheit geworden war, sondern er erhebt die Overtüre, als musikalische Einleitung eines Dramas, zur sinfonischen Dichtung, in der, bei bewußt leitmotivisch durchgeführter Verarbeitung der Themen, der Grundgedanke der Handlung im wesent-

lichen musikalisch dargestellt ist, während die knappe Adagioeinleitung das Stimmungsmilieu des Stückes mit wenig Takten überzeugend hinzaubert. So schuf Weber zündende, von dramatischem Leben erfüllte Tongedichte, und in diesem kleinen Rahmen gelang ihm das, was er mit seinen Opern selbst vergeblich anstrebte: die schlackenlose Verschmelzung von Inhalt und Form. Die drei dramatischen Ouvertüren zu „Freischütz“, „Euryanthe“ und „Oberon“ bedeuten daher den Glanzpunkt von Webers Schaffen. Hier ist er bis heute, wengleich unzählige Male nachgeahmt, noch nicht überboten.

*

Noch ein Wort über die Bearbeitungen. Bekanntlich hat von allen Weberschen Opern nur der „Freischütz“ sich ewige Jugend bewahrt und allen Änderungen des Geschmacks und der musikdramatischen Entwicklung gegenüber sich immer wieder siegreich durchgesetzt. Ihm kommt in Webers Schaffen die Rolle jenes seltenen, häufig nur einmaligen Glücksfalles zu, der es einem schöpferischen Künstler ermöglicht, seine Individualität unverfälscht in einem Werk zum Ausdruck zu bringen und, durch Zusammentreffen der vielen, für die Entstehung eines Meisterwerkes so bedeutungsvollen glücklichen Zufälligkeiten, das ihm vorschwebende Ziel zu erreichen. Alle anderen Weberschen Bühnenwerke krankten an mehr oder minder störenden dramatischen Mängeln, die sie trotz der unvergänglichen Frische der Musik in unseren Opernhäusern nicht festen Fuß fassen und nur noch episodisch auftauchen lassen. Die Versuche, diese kostbaren musikalischen Kleinode dem Spielplan dauernd zu gewinnen, Webers Opern durch Bearbeitungen zu „retten“, haben daher schon bald nach des Meisters Tod begonnen und werden noch heute immer wieder von neuem unternommen. Letzten Endes müssen sie alle zum Scheitern verurteilt bleiben. Denn bei einem so komplizierten Gesamtbau wie einer Weberschen Opernpartitur, bei der Schaffensart Webers, die nicht nur einen ihm vorgelegten Text mit Tönen umgab, sondern ihn bis ins kleinste verarbeitete, ganz bewußt nach seiner künstlerischen Erkenntnis umbildete, durchdachte, in Tempo, Wahl der Tonart aufbaute und zu einer dem Gesamtkunstwerk angenäherten Einheit zusammenschweißte, muß jede

willkürliche Änderung, und sei sie auch im Einzelfall eine Besserung, neue Schäden zur Folge haben. Eine Ausnahme bildet der „Oberon“, den Weber selbst noch umgestalten wollte und der eben Fragment geblieben ist. Aber an einem Werk wie „Euryanthe“, dem Weber nach endlosen Umarbeitungen und aus wohlwogeneren Gründen die seiner Auffassung nach zutreffendste endgültige Fassung gegeben hat, herumzubessern, ist, mag der Erfolg sein wie er will, stets unkünstlerisch. Aus dem Briefwechsel zwischen Komponist und Dichterin geht deutlich hervor, warum Weber für die einzelnen Szenen gerade die vorliegende Lösung gewählt hat, und wenn uns diese heute nicht glücklich oder undramatisch erscheint, wie z. B. der Scheintod Euryanthes oder ihr unmotiviertes Stillschweigen bei der Anklage, so gibt das doch noch niemandem das Recht, Webers wohlüberlegte Intentionen einfach beiseite zu schieben und „Verbesserungen“ anzubringen, gegen die sich einst Weber selbst schon zur Wehr gesetzt hat! Des Meisters Wille und Werk muß stets heilig sein, und es darf für die Nachwelt nur eine Richtschnur geben: entweder ein Werk trägt, so wie es sein Schöpfer empfunden hat, noch Lebensmöglichkeiten in sich, dann führe man es auf, oder es hat sich bereits überlebt, dann lasse man es ruhen. Die einzige und auch wirksame „Rettung“ der „Euryanthe“, und auch des „Oberon“, ist nicht irgendeine Bearbeitung, sondern eine mustergültige Aufführung mit Sängern, die als vollwertige Persönlichkeiten diese schwierigen Partien erfüllen können. Besitzt eine Bühne heute noch solche (was leider eine große Ausnahme geworden ist), dann werden diese Werke trotz ihrer augenfälligen Mängel auch heute in ihren Bann zwingen, anderenfalls wird sie auch die geschickteste „Bearbeitung“ nur ganz vorübergehend zum Scheinleben erwecken können.

Webers Werken ist, bis auf den später noch zu behandelnden grotesken Fall der „Drei Pintos“, in dieser Hinsicht nichts erspart geblieben. Am barbarischsten verfahren wohl jene unseligen „Retter“, die der Partitur einfach einen ganz neuen, ihr innerlich wesensfremden Text aufzwingen, wie Pasqué-Langer mit der „Silvana“, oder Hans Joachim Moser mit der in „Die sieben Raben“ umgewandelten „Euryanthe“. Wenn sich schon einzelne in ihrer Verblendung soweit verirren können, daß sie ehrlich meinen, durch der-

artige Vergewaltigung eines Kunstwerkes dem verstorbenen Meister oder der Mitwelt einen Dienst zu erweisen, so ist es unfäßlich, wie sich haben Bühnen finden können, einem solchen Kunstvandalismus durch Aufführung Vorschub zu leisten. Geradezu schamlos aber ist es, in die Weberschen Partituren Fremdkörper einzufügen, die entweder Weberschen Instrumentalwerken entlehnt, (ja sogar Klavierstücke, wie die „Aufforderung zum Tanz“ oder „Polaca“ u. a.), oder, entsprechend der Bescheidenheit dieser „Bearbeiter“, gar eigener Werkstatt entsprossen sind. Am tollsten hat man hierin bei „Silvana“ und „Oberon“ gehaust. Näheres siehe bei den einzelnen Werken.

VORSTUFE: DIE JUGENDOPERN

Der erste dramatische Versuch des zwölfjährigen Knaben, ein heiteres Singspiel „Die Macht der Liebe und des Weines“, ist (von Weber selbst wohl verbrannt) völlig verschollen, und auch von der zweiten, romantischen Oper „Das Waldmädchen“, die 1800 in Freiberg, später auch in Wien und Prag aufgeführt, sind nur ganz unbedeutende Bruchstücke erhalten. Da Weber sie aber später zu seiner „Silvana“ umgearbeitet hat, ist wohl alles darin irgendwie Verwertbare in das neue Werk hinübergenommen worden. Zuvor jedoch schrieb er in Salzburg unter den Auspizien seines Lehrers Michael Haydn 1801 die zweiaktige Oper „Peter Schmolli und seine Nachbarn“ (Text von Joseph Türke nach dem 1799 erschienenen gleichnamigen Roman von K. G. Cramer). Es ist die rührselige Geschichte dreier Freunde, die, durch die Stürme der französischen Revolution getrennt, sich schließlich wiederfinden. Die Musik ist sehr harmlos und schlägt namentlich in den beiden Arien des komischen Dieners Hans Bast: „Die Menschen sind schon so“ und: „Ein Lügner ist ein großer Mann“ schon den echten deutschen Volksliedton an. An der noch recht dürftigen Begleitung fällt das Bestreben auf, charakteristisch zu instrumentieren und einzelne Instrumente (Flöte, Fagott, Horn) solistisch hervortreten zu lassen. Die Ouvertüre hat Weber später zu der Konzertouvertüre „Ouverture à plusieurs Instruments“ umgearbeitet und Teile des Finales der Oper zum Schlußchor des „Oberon“ verwertet. Auf-

geführt wurde dieser noch ganz unreife Versuch nur in Augsburg, ohne irgenwelchen Eindruck zu hinterlassen. Der vierte Anlauf, sich die Bühne zu erobern, ward während der Breslauer Musikdirektorzeit 1804/05 zu einem zweiaktigen Text J. G. Rhodes „Rübezah!“ unternommen, kam aber über drei Nummern nicht hinaus. Spohr, dem Weber die Bruchstücke zeigte, fand sie „höchst dilettantenmäßig“, und dieser mag wohl selbst gefühlt haben, daß er der sich gestellten Aufgabe, in das dämonische Reich der Gnomen und Berggeister einzudringen, nicht gewachsen war, und ließ die Arbeit liegen. Die Ouvertüre ward später zu der „Zum Beherrscher der Geister“ umgestaltet und das große Quintett in der Jubelouvertüre wieder benutzt.

*

SILVANA

Den ersten Bühnenerfolg errang Weber mit der in der Stuttgarter Zeit (1808—10) unter Zugrundelegung seines „Waldmädchens“, dessen Text von Franz Karl Hiemer umgestaltet, entstandenen dreiaktigen romantischen Oper „Silvana“. Das „romantisch“ gilt aber nur dem verlogenen albernen Text, in dessen Mittelpunkt zwei Liebespaare verfeindeter Geschlechter stehen. Die Musik hat durch die Verquickung von Stücken aus dem „Waldmädchen“, die noch ganz naiv-kindlich sind, und neuen überladenen Koloratur-Bravourarien, denen Weber anlässlich der Berliner Erstaufführung 1812 nochmal zwei stilfremde einfügte, ein recht buntscheckiges Aussehen und ist ganz ungleich geraten. Die beste, auch schon scharf charakterisierte, Figur ist der (allerdings dem Larifari des beliebten „Donauweibchen“ nachgebildete) Knappe Krips, dessen volkstümliche Nummern, wie das „Sah ich sonst ein Mädchen, bescheiden und stumm“, einst sehr populär waren. Sehr frisch wirken einige Jägerchöre mit Hornbegleitung und das zweite Finale, das schon eine gewisse Individualisierung anstrebt. Das Originellste und wirklich Neue in der Partitur ist jedoch die Einführung der Pantomime, die dadurch bedingt ist, daß die Heldin Silvana sich stumm stellen muß, um das Geheimnis ihrer Geburt zu wahren. Der Komponist ist dadurch gezwungen, die Gebärden musikalisch eindeutig zu erläutern, und gewinnt so eine plastische Tonsprache, wie sie zuvor

nicht üblich war. Namentlich in den Duettsszenen, in denen Silvanas stumme Antworten vom Solocello oder der Oboe interpretiert werden, ergeben sich entwicklungsfähige Ansätze zu einer musikalischen Charakteristik. Diese Oper verlangte eine über ausdrucksfähiges Minenspiel verfügende allererste Darstellerin, die überdies graziös tanzen und sehr musikalisch sein mußte, um ihr Spiel mit den entsprechenden Tonfiguren stets in Einklang bringen zu können. Webers spätere Frau, die Silvana der Uraufführung in Frankfurt am Main am 16. September 1810, galt lang als ihre beste Vertreterin und errang dem Werk überall starken Erfolg. Doch was damals neu, kühn und fremd klang, ist heute natürlich längst verblaßt, und eine Aufführung dieses bescheidenen, nur als Sprosse auf der Leiter zur Selbstbesinnung interessanten Jugendversuches wäre heute eine Unmöglichkeit.

Die „Silvana“ hatte denn auch seit 1858 friedlich in den Theaterarchiven geruht, wie man mit Recht annehmen konnte, für immer. Da kamen 1885 Ernst Pasqué und der Kapellmeister Ferdinand Langer auf den unseligen Gedanken, dieses Werk für die Bühne zu „retten“. Und zwar gingen die beiden radikal vor. Es wurde ein ganz neues, der Rheinsage entnommenes (übrigens nicht minder blödsinniges!) Textbuch zugrunde gelegt und diesem nun aus Webers Partitur ein neues musikalisches Gewand zurechtgeschneidert. Ohne jedes Verständnis für deren Feinheiten ward rücksichtslos verändert, umgestellt und hinzugefügt. Silvana war nun nicht mehr stumm, sondern sang ihre Instrumentalpassagen, und da das nicht ausreichte, so schaltete man einfach die Rolle der Gräfin aus und legte deren pathetische Bravourarien nun dem naiven weltfremden Waldkind in den Mund. Das für dieses bestimmte duftige Schlummerlied dient andererseits dazu, einen betrunkenen alten Köhler (in den sich der Knappe Krips verwandeln mußte) in den Schlaf zu singen! Außer einer Unzahl derartiger Geschmacklosigkeiten werden noch Webers bekannteste Klaviertanzstücke als Ballett eingelegt, und die As-dur-Sonate wird zu einem Nixenchor mißbraucht! In dieser ungeheuerlichen Verschandelung ging Webers Jugendoper in den achtziger Jahren fast über alle deutschen Bühnen und hatte stärkeren Erfolg, als einst das Original! Zum Glück hatte nach einem Jahrzehnt tobt, und es wird hoffentlich keine deutsche Bühne jemals mehr auch diese „Wiederbelebung“, die eher ein Mord war, sich ausge-

wieder hierzu greifen. „Silvana“ ist tot, sie hat ihre Aufgabe als Baustein zum Fundament von Webers musikdramatischer Entwicklung erfüllt, man lasse sie in Frieden ruhen.

*

ABU HASSAN

Dieses lustige, einaktige Singspiel, das Weber im November 1810 in Darmstadt vertonte, ist ein parodistischer Ausklang seiner Stuttgarter Leiden. Nicht ohne Grund hat er die Arbeit mit dem Chor der andrängenden Gläubiger: „Geld, Geld! Ich will nicht länger harren!“ begonnen und in ihm ein naturalistisches Glanzstück geschaffen. Wie oft hatte er sich in Stuttgart in ähnlicher Lage gesehen! Freund Hiemer, der Textverfasser, hatte in diesen übermütigen Scherz viel der Wirklichkeit Entlehntes verarbeitet und damit an den Plagegeistern jener ausgelassenen Zeit witzig sein Mütchen gekühlt.

Hassan und sein lebenslustiges Weibchen Fatime beklagen gerade die Ebbe in ihrer Kasse, die sie zu Wasser und Brot verurteilt, als eine Schar drohender Gläubiger in das Zimmer drängt und Bezahlung fälliger Wechsel fordert. Der Hauptschreier ist Omar, der Geldwechsler des Kalifen. Doch dieser stellt schon lang der niedlichen Fatime nach, und sie besitzt einen glühenden Liebesbrief von dem Wucherer, den sie im günstigen Augenblick verwerten zu können hofft. Um ihrer schönen Augen willen, die ihm listig Gewährung zuzuwinken scheinen, willigt Omar in Zahlungsaufschub und löst die Schuldscheine der anderen Gläubiger ein. Diese Gefahr ist also vorläufig abgewendet, doch zum lustigen Leben gehört auch bares Geld. Um sich solches zu beschaffen, wollen Hassans sich tot stellen und dadurch dem Kalifenpaar die übliche Trauergabe, einen Beutel Geld und ein Stück Brokat zum Bedecken der Leiche, entlocken. Der Kalif erhält die Nachricht vom plötzlichen Hinscheiden seines Lieblings Abu Hassan, seine Gemahlin Zobeide die gleiche über Fatime. Jedes schickt die Trauergabe. Als sich aber das Kalifenpaar gegenübersteht, entspinnt sich zwischen ihm ein Streit, wer denn nun eigentlich gestorben sei, sie wetten um eine große Summe, und jedes sendet einen Boten in Hassans Haus, um sich

zu vergewissern, daß es im Rechte sei. Hier hat inzwischen Fatime dem lüsternen Omar die Schuldscheine abgelistet und ihn, scheinbar von Hassan überrascht, im Nebenzimmer eingesperrt. Sie weigert dem sich sehr eifersüchtig und rachegierig gebärdenden Hassan den Schlüssel, dessen wildes Drohen setzt Omar in blasse Furcht. Er sieht sich schon verloren, da Hassan die Tür erbrechen will, als die Ankunft von des Kalifen Kämmerer der Komödie ein Ende macht. Schleunigst stellt sich Fatime tot. Doch kaum ist der Bote verschwunden, da erscheint die Zofe der Fürstin, und nun tauschen die durchtriebenen Witzbolde die Rollen. Fatime beklagt in karikiertem Schmerzensausbruch Hassans Tod. Während beide, wieder allein und zum Leben erwacht, noch überlegen, wie sie sich aus dieser Schwindelei wieder herausziehen könnten, kündigt ein sich nähernder Marsch die Ankunft des Kalifenpaares, das sich auf die ihm gewordene widersprechende Kunde nun an Ort und Stelle persönlich überzeugen will, wer denn nun eigentlich gestorben sei. Kurz entschlossen stellen sich nun Hassans beide tot. Nun ist guter Rat teuer, und der Kalif verspricht, um seine Wette gewinnen zu können, demjenigen 1000 Goldstücke, der zu melden wisse, wer von den beiden zuerst gestorben. Da springt Hassan auf und bittet um das Geld, er sei zuerst aus dem Leben geschieden! Der tolle Streich klärt sich auf, beiden wird vom Fürstenpaar verziehen, nur der aus seinem Versteck hervorgeholte Omar wird zur Strafe vom Hof verbannt. Alles huldigt dem Kalifen. —

Weber hat hierzu eine flotte, auf den Spuren von Mozarts „Entführung“ wandelnde Musik geschrieben, die aus einer frischen Presto-Ouvertüre und 10 Nummern besteht. Von diesen ist das Duett Nr. 4 für eine Hofaufführung in Gotha 1812 noch hinzugefügt, und Fatimes parodistische Totenklage (Nr. 8) erst 1823 für die Einstudierung in Dresden nachkomponiert. Der Übermut aus Webers Schelmenliedern, das ihm ureigene Tempo, das Allegro con fuoco, herrschen hier vor. Neben dem Gläubigerchor fällt vor allem das Duett Fatime-Omar und das anschließende Terzett durch prägnante Charakterzeichnung der drei Personen auf. In dem vorletzten Terzett „Ängstlich klopft es mir“ wird sehr realistisch das bange Herzklopfen gemalt, und der Schlußchor auf den Kalifen bringt sehr bedeutungsvoll, als echtes Leitmotiv, die Stelle aus dem ersten

Duett: „Lohnet sich's der Müh, zu leben“ (nämlich bei Wasser und Brot). Jetzt im Dankeshymnus an den Kalifen erinnert die Wiederkehr dieses Themas daran, daß nun, durch des Fürsten Gnade aus der Schuldenlast befreit, auch Hassans leibliche Nöte ein Ende haben. — Der „Abu Hassan“, ein heiterer anspruchsloser Vorläufer der deutschen komischen Oper, sollte bei der geringen Anzahl derartiger Werke, über die unsere Bühne verfügt, immer wieder gelegentlich einmal hervorgeholt werden. Man kann sich auch heute noch seiner erfreuen.

*

DIE DREI PINTOS

Noch während Weber am „Freischütz“ arbeitete, beschäftigte ihn eine „scherzhafte dreiaktige Oper“, deren Text ihm Theodor Hell nach einer in der Dresdener Abendzeitung 1819 erschienenen Novelle „Der Brautkampf“ von Dr. C. Seidel gefertigt hatte. Am 27. Mai 1820 zeichnete er die ersten musikalischen Skizzen hierzu auf, und am 8. November 1821 findet sich in seinem Tagebuch: „Finale Nr. 6 vollendet entworfen und hiermit den 1. Akt.“ Außer diesen sechs (größtenteils auch nur in Klavierskizze mit kurzen Instrumentationsangaben) entworfenen Gesangsstücken ist nur noch ein Duett des zweiten Aktes vorhanden. Weber gab zwar die Arbeit, deren erste Unterbrechung durch die Ablehnung seines Dresdener Chefs, das Werk im Auftrag für den König von Sachsen komponieren zu lassen, verursacht worden war (vgl. Seite 181), nie endgültig auf, liebäugelte in Mußestunden noch oft mit dem Gedanken, eine heitere Oper zu schreiben, griff auch wiederholt noch zu den Pinto-Skizzen, wie die scherzhafte Bemerkung in seinen Tagebüchern „Heute ge-Pintot“ beweist, hat aber nichts mehr zu Papier gebracht. Bei seinem Tod waren nur diese sieben Stücke (etwa $\frac{1}{3}$ der ganzen Oper) im Entwurf vorhanden. Es ist verständlich, daß man, namentlich im Hinblick auf das von echtem Humor und musikalischem Witz sprühende Terzett: „Also frisch das Werk begonnen!“ und das prächtige Finale mit dem einschmeichelnden Chor: „Aber tragt ihn leis' und sacht“, den Verlust, den die deutsche Bühne mit diesem Fragment zweifellos erlitten, aufs tiefste be-

klagte, aber daß sich schließlich doch niemand fand, der das Wagnis übernehmen wollte, die Oper nach den Weberschen Skizzen zu beenden. Meyerbeer hütete zwanzig Jahre lang diese kostbaren Notenblätter, ohne sich zu der von Webers Witwe von ihm erbetenen Bearbeitung entschließen zu können.

Da griff plötzlich Carl Marias Enkel, des Biographen Max Maria Sohn Carl, Hauptmann in der sächsischen Armee, 1885 diese Frage wieder auf. Er arbeitete selbst das Hellsche Textbuch um, wodurch es aber leider nicht besser geworden, fügte ihm recht bedenkliche Knittelverse ein und fand in dem Leipziger Kapellmeister Gustav Mahler einen musikalischen Helfershelfer, der bereit war, aus unbekannteren Gelegenheitskompositionen und ungedruckten Stücken des Weberschen Nachlasses die sieben Stücke der Pinto-Musik zu einer dreiaktigen komischen Oper zu ergänzen. Es sei von vornherein festgestellt, daß sich Mahler dieser schwierigen Aufgabe mit künstlerischem Takt und einem geradezu verblüffenden Einfühlungsvermögen in Webers Stil unterzogen und sie wohl besser gelöst hat, als irgendein anderer es vermocht hätte, aber das System als solches ist doch in keiner Weise zu rechtfertigen. Auf diese Weise wäre es heute noch jederzeit möglich, nach Belieben Weber-, Beethoven- oder Schubert-Opern herzustellen, und man kann es nur als einen Mißbrauch bezeichnen, derartige Potpourris aus Kompositionen, die nichts, aber auch gar nichts mit dem Text zu tun haben und aus ganz anderen Anlässen entstanden sind, unter der Flagge einer Weberschen Oper segeln zu lassen. Die Weberschen „Drei Pintos“ würden bestimmt anders aussehen, und Weber würde sich für dieses ihm ins Nest gelegte Kuckucksei höchlichst bedanken. Mahler ging bei seiner Arbeit mit solchem Geschick vor, daß es allerdings kaum möglich ist, beim Anhören des Werkes zu sagen: das ist von Weber, das ist von Mahler. Aber unschwer wird jeder aufmerksame Hörer sofort empfinden, dies Stück ist echte Pinto-musik, d. h. für diesen Text komponierte, und dies Stück ist wesensfremd. Wo ist das für Webers Werke so charakteristische Einheitskolorit? Die bis zum Überdruß wiederkehrenden Weberschen perlenden Violinpassagen allein tun es wahrlich nicht. Die vielen Einschüßel wollen sich nicht zu einem Ganzen runden, der jeder Handlung bare, künstlich durch endlose Wiederholungen gestreckte

zweite Akt ist so schwach, daß die paar wirklich unterhaltsamen echten Pintostücke die Oper nicht retten können.

Nach wenig Takten (von Mahlers Hand) beginnt die Oper mit einem Trinkchor von Studenten, die ihrem von der Universität abgehenden Kameraden Gaston das Geleite geben. (Dieser flotte Männerchor ist Webers „Turnierbankett“ op. 68, ganz liedertafelmäßig, daher bühnenunwirksam.) Dieser Bruder Leichtfuß hat seine ganze Barschaft verpufft, doch er tröstet sich in einem lockeren Rondo (Einlage Webers in Haydn's „Freibrief“). Als der Wirt mit der ellenlangen Rechnung kommt, stimmen dieser, Gaston und sein Diener Ambrosio ein sehr witziges Terzett „Ei, ei!“ an (Volkslied aus op. 64). Dann läßt sich die Wirtstochter mit einer Romanze vernehmen (ursprünglich als Einlage in Kinds „Nachtlager“ ein echt spanisches Liebeslied, wird sie hier zu einer geschmacklosen Parodie vom „verliebten Kater Mansor“ umgewandelt), der rasch entflammete Gaston macht ihr eine Liebeserklärung (eine pikante Seguidilla, das erste echte Pintostück). Nun endlich erscheint die Hauptperson der Oper, der dicke Tölpel Don Pinto de Fonseca, und jetzt setzt eigentlich erst die Handlung ein. Er ist auf der Reise nach Madrid, wo er die schöne Clarissa, die ihm vom Vater bestimmte, noch unbekannte Tochter des befreundeten Don Pantaleone, als Braut heimführen soll. In dem Dorfwirtshaus macht er Rast. Bei der Flasche wird er bald mit Gaston bekannt und klagt diesem seine Unerfahrenheit im Umgang mit Damen. Gaston, stets zu Späßen aufgelegt, will ihm Lehrmeister sein. Ambrosio muß die Braut markieren, und Don Pinto erhält nun genaue Anweisung, wie er sich ihr zu nähern und ihre Liebe zu erringen habe. (Dieses Terzett ist echte Pinto-Musik, voll sonnigen Humors und musikalischen Witzes, das beste Stück der Oper.) Da blitzt in Gaston der übermütige Gedanke auf, an Stelle dieses Trotzels selbst mit dessen Legitimationspapieren auf Brautschau auszugehen. Don Pinto wird trunken gemacht und soll hier in Ruhe seinen Rausch ausschlafen, indessen Gaston und sein Diener nach Madrid eilen. (Auch das Finale und der leise verhallende Schlummerchor „Stille, tragt ihn leis' und sacht“ sind echte, köstliche Pinto-Musik.)

Auf eine ganz überflüssige, von Mahler aus diesem Schlußchor zusammengestellte, allzu modern instrumentierte lange Einleitungs-

musik zum zweiten Akt folgt ein Chor der Dienerschaft Pantaleones. (Echte Pinto-Musik, ursprünglich Introduction des ersten Aktes, aber recht matt.) Dieser verkündet die Verlobung seiner Tochter mit Don Pinto und heißt diesen würdig empfangen. Clarissas Zofe, Laura, tröstet ihre verzagende Gebieterin (Ariette aus op. 71 „Keine Lust ohn' treues Lieben“, der ganz unvermittelt ein Walzerrefrain angehängt ist, der aus der Einlage zum „Sternenmädchen“ stammt) und eilt davon, um deren Liebsten Gomez zu verständigen. Clarissa aber kann die Sorge nicht bannen (große Arie, zwar echte Pinto-Musik, aber sehr schwacher Weber), Gomez eilt herbei, er will für die Geliebte alles wagen. (Duett und Terzett, echte Pinto-Musik, aber matt.)

Die Dienerschaft schmückt den großen Festsaal zu Pintos Empfang. (Chor aus der Jubelkantate op. 58 Nr. 7.) Endlich trifft dieser ein, d. h. nicht der echte, sondern der Student Gaston in Begleitung seines Dieners (flottes Duo, echte Pinto-Musik). Zu ihnen gesellt sich Laura, um zu spionieren (der berühmte Kanon: „Mädchen, ach meide Männerschmeicheleien“ op. 13 hier zwar sehr wirkungsvoll, aber ebenso willkürlich eingefügt, wie das sich anschließende Strophenlied Ambrosios „Ein Mädchen verloren“. Dieser echte Operettenschlager ist die Einlage „Mein Weib is capores“ aus Fischers „Der travestierte Aneas“). Nun erscheint Gomez bei dem vermeintlichen Pinto und beschwört diesen, auf Clarissa zu verzichten. (Dieses Rondo-Terzett ist aus Webers französischer Romanze „Elle était simple“ [1824] und seiner letzten Melodie „Gesang der Nurmahal“ [1826] zusammengesetzt.) Gaston willigt großmütig ein und händigt Gomez sein Beglaubigungsschreiben als Pinto aus. Diesem falschen Pinto Nr. 2 führt nun Pantaleone die glückstrahlende Clarissa zu. (Chor: eine Wiederholung des Eröffnungschors des zweiten Akts, das Mädchenterzett aus der Kantate: „Den Sachsensohn vermählet heut“.) Da poltert zur allgemeinen Verblüffung der echte Pinto herein und sucht nun, wie er es im ersten Akt gelernt, um Clarissa zu werben. Dem Zudringlichen, dem keiner Glauben schenken will, wird schließlich bang, und er räumt, von allen bedroht, feige das Feld. Nun klärt sich die Komödie mit den beiden falschen Pintos auf, und Pantaleone ist schließlich mit dem Tausch des reichen vornehmen Gomez an Stelle des unge-

schlachten Tölpels als Schwiegersohn einverstanden. (Das Finale, in dem namentlich das stereotype: „Ich bin Don Pinto“ sehr witzig wirkt, ist von Mahler aus Themen des ersten Aktes sehr geschickt zusammengesetzt.)

MEISTERWERKE

DER FREISCHÜTZ

Romantische Oper in 3 Aufzügen. Text von Friedrich Kind.

Personen: Ottokar, regierender Fürst (Bariton) — Kuno, fürstlicher Erbfürster (Baß) — Agathe, seine Tochter (Sopran) — Ännchen, eine junge Verwandte (Sopran) — Kaspar (Baß), Max (Tenor), Jägerburschen — Samiel, der schwarze Jäger (Sprechrolle) — Ein Eremit (Baß) — Kilian, ein reicher Bauer (Tenor) — Vier Brautjungfern.

Ort: Im deutschen Gebirge. — Zeit: Kurz nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges.

Entstehungszeit der Komposition: 1817. 2.—12. Juli: Duett Agathe-Ännchen (Nr. 6); 6.—10. August: Terzett und Chor „O diese Sonne“ (Nr. 2); 25. August: Arie der Agathe (Nr. 8). — 1818. 17.—22. April: Szene und Arie des Max (Nr. 3); 1819. 13. März: Arie des Kaspar (Nr. 5); 17. Sept.: Terzett (Nr. 9); 23. Okt.: Beginn der Instrumentation; 14.—16. Nov.: Finale II; 27. Nov.: Introduction und Chor (Nr. 1); 28.—30. Nov.: Lied des Kaspar (Nr. 4) und Rest des ersten Aktes; 1.—2. Dez.: Schluß des Duetts (Nr. 6) und Ariette der Ännchen (Nr. 7); 9.—17. Dez.: Rest des zweiten Aktes. 20. Dez.: Cavatine der Agathe und Chor der Brautjungfern. — 1820. 22. Febr., 5. und 17. März: Entre'akt (Nr. 11); 24. März: Jägerchor (Nr. 15); 18. April: II. Finale (Wolfsschlucht) gänzlich beendet; 22./23. April: Letztes Finale (Nr. 16); 6. Mai: Instrumentation beendet. 7., 11., 13. Mai: Ouvertüre. Nachkomponiert: 1821. 28. Mai: Romanze und Arie der Ännchen (Nr. 13).

Die Originalpartitur befindet sich (als Geschenk von Webers Witwe) in der Staatsbibliothek, Berlin.

Uraufführung: Berlin (Kgl. Schauspielhaus), 18. Juni 1821.

Schon 1810 war Weber das kurz zuvor im Verlag Göschen in Leipzig erschienene „Gespensterbuch“, gemeinsam herausgegeben von August Apel und Friedrich Laun, in die Hände gefallen. Dieses Werk, das in bunter Folge von Gedichten, Anekdoten, Märchen, Novellen, dramatischen Szenen die „verschiedenartigen Erzeugnisse des Wunderglaubens, teils unverfälscht aus der Volkstradition aufgegriffen, teils abenteuerlich und phantastisch erfunden oder umgebildet“ geben will, beginnt mit einer Erzählung Apels, betitelt: „Der Freischütz. Eine Volkssage.“ Die Forschung hat nun aber festgestellt, daß es sich hier keineswegs um eine alte weitverbreitete Sage handelt, wie man lange annahm, sondern daß Apel neben dem alten Volksaberglauben vom wilden Jäger und anderen Waidmannsgeschichten, wie die von den Freikugeln u. a., aus den Akten eines in einem böhmischen Städtchen 1710 verhandelten Kriminalprozesses geschöpft hat, die er in einem seltenen alten Druck: „Unterredungen von dem Reiche der Geister“ (1730 bei Samuel Benjamin, Leipzig) vorgefunden. Hier gesteht ein Schütze, daß er, von einem Jägerburschen verlockt, um Mitternacht auf einem Kreuzweg Freikugeln gegossen, und schildert seine Erlebnisse dabei (ähnlich wie sie jetzt in der Wolfsschluchtszene sich abspielen). Kind hielt sich nun, als ihn Weber 1817 unter Hinweis auf Apels Erzählung zu dem Freischützstoff drängte, ziemlich eng an sein Vorbild. Entscheidend umgestaltet mußte nur der Schluß des Stückes werden. Bei Apel ist der Ausgang ein tragischer. Der Jäger tötet beim Probeschuß wirklich seine Braut und verfällt darüber in Wahnsinn. Ein solches Ende war in der Oper unmöglich. Der düsteren Dämonie des Bösen mußte hier, schon um die für die Musik erforderliche Konfliktlösung zu schaffen, ein lichter Element gegenübergestellt werden. Im Kampf der beiden feindlichen Gewalten um Max' Seele mußte die Tugend den Sieg davontragen. Als Oper mußte der „Freischütz“ versöhnlich ausklingen, und Kind erreichte dies durch Einführung des Eremiten. Der eitle Dichtersmann tat sich auf diese Erfindung viel zugute und klagte gegenüber dem Vorwurf, dieser wirke als *deus ex machina*, stets Weber an, der durch Streichung der beiden Expositionsszenen diesen Fehler verschuldet habe. Er ist damit sehr im Unrecht. Denn ohne diese, in anderer Beziehung sehr vorteilhafte, Kürzung wäre das Übel um nichts geringer. Der

Grundfehler liegt eben darin, daß Kind als schlechter Dramatiker den Stoff ganz äußerlich angepackt hat. Ebenso wie er sich der Geisterwelt nur zu leeren, äußerlichen Schauerwirkungen bediente, ganz in der später mit Recht so verspotteten Schicksalsromantik befangen blieb, versagte er mit Ausnahme der Gestalt des Kaspar völlig bei der Charakterzeichnung seiner Helden. Wie der unselige Max nie aus seiner Passivität heraustritt, so versagt auch Agathe, deren verstehende und aufopfernde Liebe die Schlußlösung hätte herbeiführen müssen, im Finale, und der dem Hörer ganz gleichgültige Eremit tritt als Retter auf. Kind war eben nicht imstande, aus gut gesehenen Einzelbildern ein echtes Drama zu gestalten. Wenn der „Freischütz“ trotzdem auch heute noch auf der Bühne wirkt, so verdankt er das dem so mitten aus dem vollsten Leben gegriffenen Milieu, das in seiner gemühtiefen Verträumtheit und naivromantischen Märchenstimmung uns allen von Jugend auf vertraute, echt deutsche Gefühle anklingen läßt, und dem Glücksfall, daß ein Genie, sich an den starken volkstümlichen Elementen entzündend, durch seine unvergängliche Musik seine Mängel auszugleichen verstanden hat. Der deutsche Wald (das in den Hörnern festgehaltene Jägerkolorit) und die Welt des Bösen (stets angedeutet in dem zum unheimlichen fahlen Klang der tiefen Klarinette, verbunden mit dem Tremolo der Streicher, den dumpfen Schlägen der Pauke und dem Pizzicato der Bässe, ertönenden Leitmotiv des Samiel) bilden auch in der Musik die beiden Angelpunkte des Dramas. Sein Kern wird bereits in der Ouvertüre, die trotz Wahrung der äußeren klassischen Form eine echte sinfonische Dichtung darstellt, bis ins kleinste scharf herausgearbeitet.

O u v e r t ü r e. Nach einer ahnungsvoll bangen Einleitung deuten die Hörner (Jäger- und Waldkolorit) den Schauplatz des Dramas an. Dann hebt sofort der Konflikt der beiden feindlichen Gewalten an. Das Samiel-Thema erklingt, während die aufstöhnenden Celli die Verzweiflung des Jägers schildern. Das Allegro bringt das „Mich umgarnen finstre Mächte“, den Hauptgedanken des ganzen Dramas, es folgt die Gewittermusik aus der Wolfsschlucht, mit dem Max bedrohenden „Umgarnt ihn ihr Geister“. Dem Fortissimo-Es-dur-Dreiklang der Hörner über dem Tremolo der Streicher, der stets das Festhalten am Guten und Reinen versinnbildlicht, folgt der

Aufschrei „O dringt kein Strahl in diese Nächte“, bis schließlich Agathes Liebesblick (Soloklarinette), dem sich ihr Liebesthema „Süß entzückt entgegen ihm“ anschließt, Rettung winkt. Noch einmal erhebt die Hölle ihr Haupt (im Durchführungsteil nimmt der Kampf noch schärfere Formen an), schon droht ihr Sieg, da triumphiert in strahlendem C-dur die Unschuld über die Macht des Bösen, und Agathens Dankjubiläum („Himmel nimm des Dankes Zähren“) bildet den Beschluß.

I. Akt: Platz vor der Waldschänke. Beim Preisschießen ist der Bauer Kilian über den Jägerburschen Max Sieger geblieben. Dieser wird für sein schlechtes Schießen weidlich gehänselt (Spottlied und Chor. Die Introduktion ist ein keckes Stück Volksleben von zuvor nie versuchter Realistik. Der Bauernmarsch, nach einer alten böhmischen Volksweise gebildet, wird von einem kleinen Bühnenorchester köstlich klangecht nachgeahmt.) Schließlich reißt Max die Geduld, und es käme zur Prügelei, trennte nicht der mit seinen Jägern hinzutretende Erbförster Cuno die Streitenden. Auch dieser ist sehr bekümmert, daß Max schon wieder, wie so häufig in der letzten Zeit, das Ziel gefehlt hat, sein anderer Jägerbursche Kaspar dagegen, der mit dem Bösen im Bunde steht, will Max einreden, daß hier Zauberei im Spiele sei, die er nur mit gleichen Mitteln bannen könne. Streng verweist Cuno den vorlauten Taugenichts und spricht Max Mut zum morgigen entscheidenden Tage zu. Nach alter Sitte muß er in Gegenwart des Fürsten, um des Försters Tochter Agathe zum Weib und damit die Erbförsterei zu gewinnen, einen Probeschuß ablegen. Fehlt er auch da, so ist Agathe ihm verloren. Max ist verzweifelt (Terzett). Die Jäger suchen ihn zu ermutigen („O laß Hoffnung dich beleben“) und ziehen mit frischem Sang (Jägerchor) zum Hoflager. Max weist Kilians Aufforderung, beim Tanz mit den Mädchen die trüben Gedanken zu bannen (Walzer), zurück und versinkt in dumpfes Sinnen. Wie war er früher sorglos und glücklich (Arie: „Durch die Wälder“), welches Unheil hat ihn jetzt umgarnt? (Ganz naturalistisch ist das Verklingen des Walzers mit der allmählich absterbenden Begleitung der Wirklichkeit abgelauscht. Der großen Szene des Max fehlt noch die dramatische Geschlossenheit, die schon bei der Agathenarie erreicht ist, sie zerfällt in einzelne Stücke. Samiels Erscheinen ist stets von seinem

Leitmotiv begleitet.) In dieser trüben Stimmung trifft Max noch der zurückkehrende Kaspar, just recht für seinen Plan. Zuerst will er ihn durch Wein gefügig machen. (Kaspars Trinklied ist einer der genialsten Einfälle, von unerhörter Kühnheit. Aus den tiefen Fagottintervallen und grellen Pikkoloflöten gellt das Hohngelächter der Hölle. Diese Stelle wird später leitmotivisch verwertet.) Da seine Mittel bei Max nicht verfangen, läßt er ihn aus seiner Büchse einen wunderbaren Schuß tun, der aus schwindelnder Höhe einen Steinadler herunterholt, und weicht den Verblüfften in das Geheimnis der Freikugeln ein. Schließlich erklärt sich Max bereit, um Agathe zu gewinnen, beim Gießen neuer Freikugeln um Mitternacht in der Wolfsschlucht anwesend zu sein. In wildem Triumphgesang gibt Kaspar seiner teuflischen Freude Ausdruck, den verhaßten Rivalen, um dessentwillen Agathe seine Hand ausgeschlagen, nun dem Verderben preisgeben zu können.

II. Akt: Zimmer im Forsthaus. Agathe harret des Geliebten. Ihr Herz wird von bösen Ahnungen gequält, die das ohne sichtbaren Anlaß erfolgte Herunterfallen des Bildes vom Urvater Cuno, das sie an der Stirn verletzte, noch erhöht. Auch ihre stets muntere Gespielin Ännchen vermag sie heute nur schwer aufzuheitern. (Ariette im Bolerorhythmus: „Kommt ein schlanker Bursch“.) Agathe späht dem Geliebten entgegen und fleht den Himmel um seinen Schutz an. (Diese große Arie ist in ihrer zarten Innigkeit und Gemühtiefe ohne Beispiel in der Opernliteratur. Wie schon in der Introduction die Hammerschläge Ännchens beim Wiedereinschlagen des Bildhakens durch die Vorschläge in den Celli angedeutet waren — ein bedeutsamer Vorläufer von Wagners orchestral gestützter musikalischer Geste — so wird jetzt das plötzliche Hereinfluten des Mondlichts auf der Bühne durch überraschenden Wechsel der Tonart in der Musik angedeutet.) Endlich erblickt sie den sehnlichst Erwarteten und stürzt ihm jubelnd entgegen. Doch Max ist einsilbig und verstört. Er will gleich wieder in die Nacht hinaus, um einen Sechzehnder hereinzuholen, den er angeblich in der Nähe der Wolfsschlucht geschossen. Vergebens warnen ihn die Mädchen vor diesem Schreckensort (Terzett, etwas konventionell). Noch einmal wendet er sich (mit der innigen Kantilene „Doch hast du auch vergeben“) an Agathe zurück, dann eilt er ungestüm davon.

Verwandlung: Wolfsschlucht. Kaspar wartet schon auf den Genossen. Max soll das Opfer sein, das er dem Bösen zuführen muß, wenn dieser ihm noch einmal seine Erdenfrist verlängern soll. Wenn er ihn im Stich ließe, wäre Kaspar verloren. Doch da steigt Max schon zögernd in die Schlucht herab. Vergeblich warnt ihn der Geist der Mutter vor der sündigen Tat. Samiels Macht verwandelt ihre Erscheinung in die der verzweifelnden Agathe. Jetzt hält Max nichts mehr zurück. Um ihretwillen muß er hinab. Nun beginnt das Gießen der sieben Freikugeln. Sechs treffen jedes Ziel, die siebente kann der Böse lenken, wohin er will. Bei jeder Kugel hebt ein Höllenspuk auf der Bühne an, bei der siebenten öffnet sich die Hölle selbst, Samiel erscheint. [Die geniale Tonmalerei der Wolfsschluchtszene erscheint uns heute vertraut, da das von Weber hier betretene Neuland inzwischen Allgemeingut geworden ist und die ungezählten Instrumentationseffekte und neuartigen Einfälle von seinen Nachahmern längst ausgenutzt wurden. Damals aber war das alles unerhört neu und kühn. Die ganze Szene besteht aus lauter einzelnen Bildern und Einfällen, und doch wirkt das Ganze wie eine einheitliche schaurige Symphonie. Der Fismoll-Dreiklang eröffnet als Grundtonart die Szene, geheimnisvoll klagt der Geisterchor durch die Nacht (bewußt, wie später die wilde Jagd, auf einem Ton verharrend, um das Seelenlose anzudeuten). Zu einem schneidenden C-moll-Dreiklang erscheint Samiel. Als Geist spricht er, während Kaspar singt. Später in der Szene Kaspar-Max läßt Weber den Kaspar, der gewissermaßen jetzt die Rolle des Bösen übernommen, nur sprechen. Das Erscheinen des Max wird leitmotivisch pantomimisch in der Musik gedeutet (Spottchor, Agathenthema erklären die Vorgänge auf der Bühne und in Max' Seele). Auf den Kugelsegen (dessen tiefe Flöteneffekte berühmt geworden sind) folgt das Kugelgießen. Der ganze Hexensabbath der Geisterstunde, das Brausen des Sturmes, der wilde Eber, das Rasseln der Räder, Pferdegetrappel, Hundegebell, die wilde Jagd, das losbrechende Gewitter, alles wird mit erstaunlicher Realistik vom Orchester gemalt. Mit dem Glockenschlag eins tritt Totenstille ein, in dumpfem Tremolo zittern die Schrecken noch nach, und mit dem fis-moll-Dreiklang klingt das geniale Tonbild, ebenso wie es begonnen hat, aus.]

III. Akt: Im Wald. Ein glänzendes Orchesterstück („Entre'-

Akt“) leitet von dem düsteren Gemälde der Schreckensnacht zu dem frohen Festesmorgen über. Der frische Jägerchor mit seinem kecken Hornvorschlag, der Webers Begabung für das Volkslied wieder von seiner glänzendsten Seite zeigt, liefert das Hauptmaterial. Es folgt eine kurze Dialogszene, die zur Motivierung der Schlußvorgänge unbedingt erforderlich ist, an vielen Bühnen aber aus Bequemlichkeit weggelassen wird. — Max hat drei glänzende Schüsse abgelegt und sich dadurch bei den Jägern und auch dem Fürsten ordentlich in Respekt gesetzt. Jetzt hat er nur noch eine der Freikugeln. Kaspar verknallt seine drei schleunigst auf Wild des Waldes, damit für Max' Probeschuß nur noch jene unheilvolle siebente übrig ist.

Verwandlung: Agathens Stübchen. Agathe erhebt sich vom Gebet. Ihr Gottvertrauen hilft ihr über böse Träume hinweg („Und ob die Wolke sich verhülle“). Ännchen versucht ihr diese harmlos zu deuten und durch Erzählung einer schaurigen Geschichte ihre Angst zu verspotten. (Nachkomponierte Romanze, deren Munterkeit im Gegensatz zu Ännchens erster Ariette etwas gezwungen anmutet, in dem abschließenden Rondo „Trübe Augen, Liebchen taugen“ allerdings eine von Webers köstlichsten Melodieperlen enthält. — Wie in Agathens Gebet die Celli, so ist hier die Bratsche als Soloinstrument wirkungsvoll verwandt.) Da nahen die Brautjungfern, um ihr den Jungfernkranz zu winden. (Dieser volksliedartige Gesang hat vom ersten Tage an eine ungeheure Popularität erlangt.) Ännchen holt den Brautkranz und berichtet, daß in der Nacht das Bild des alten Cuno schon wieder von der Wand gefallen. Als sie die Kranzschachtel öffnet, enthält diese zu allgemeinem Schrecken eine Totenkrone. Rasch werden die geweihten Rosen, die der fromme Eremit Agathen als Hochzeitsgabe geschenkt, zum Kranz geflochten und unter den Klängen des Brautjungfernchores (in die unheilswanger eine Bratschendissonanz hineintönt) tritt Agathe den Weg zum Probeschuß an.

Verwandlung: Eine romantisch schöne Waldgegend. Der ungemein frische Jägerchor begleitet das Mahl des Fürsten. Dieser erhebt sich und gibt den Befehl zum Probeschuß. Noch fehlt die Braut. Kaspar klettert in der Erregung auf einen Baum, um nach ihr auszuspähen. Max erhält als Ziel des Schusses eine Taube. Als er gerade abdrücken will, erscheint Agathe, ge-

leitet vom Eremiten. Der Schuß fällt, die Taube entflattert, aber Agathe und Kaspar sinken zu Boden. Alles ist aufs Äußerste bestürzt. Da schlägt Agathe die Augen auf, sie war nur ohnmächtig. Kaspar aber wälzt sich in seinem Blute. Der Böse hatte über Agathe, die der Klausner schützt, keine Macht und hat die Kugel, da das ihm zugesagte Opfer ihm nicht erreichbar, auf Kaspar gelenkt. Mit einem Fluch gegen den Himmel und den ihm erscheinenden Samiel (Leitmotiv des Samiel) haucht der Bösewicht seine Seele aus. Sein Leichnam wird auf Befehl des Fürsten in die Wolfsschlucht gestürzt. Nur Max kann das Geheimnis lösen, und er legt reumütig ein Geständnis ab. (Einleitung des Fagotts.) Schon hat der Fürst die Verbannung über den Sünder ausgesprochen und bleibt allen Bitten gegenüber fest, da tritt der Eremit (feierliche Posaunenakkorde) hervor und warnt vor ungerecht hartem Urteilspruch. Der Probe-schuß, der an allem die Hauptschuld trägt, soll nie mehr stattfinden, Max aber ein Probejahr gewährt werden. Wenn er dies bestanden, sei Agathe die Seine. Der Fürst fügt sich gern dem Spruch des weisen Mannes, und alle vereinen sich im Dank an den Höchsten, der die Unschuld so wunderbar beschützt.

*

EURYANTHE

Große romantische Oper in 3 Akten. Text von Helmine v. Chezy
 Personen: König Ludwig VI. (Baß) — Adolar, Graf zu Nevers (Tenor) — Euryanthe von Savoyen, seine Braut (Sopran) — Lysiart, Graf von Forest (Bariton) — Eglantine von Puiset, die gefangene Tochter eines Empörers (Mezzosopran) — Rudolf, ein Ritter (Tenor) — Bertha, ein Landmädchen (Sopran).

Ort: Kgl. Schloß zu Préméry und Burg Nevers. — Zeit: Nach dem Frieden mit England 1110.

Entstehungszeit der Komposition: 1822. 17. Mai: Arie des Adolar (Nr. 12); 26. Mai: Duett Eglantine—Lysiart (Nr. 11); dann in Hosterwitz bis Ende August am ersten Akte gearbeitet. — 24.—26. Oktober in Dresden: Arie der Eglantine (Nr. 6) und Kavatine

„Glöcklein im Tale“. — 1823. Im Februar die Komposition wieder aufgenommen und den Sommer über in Hosterwitz beendet und instrumentiert; 29. August: Partitur (excl. Ouvertüre) abgeschlossen. 6.—19. Oktober in Wien: Ouvertüre komponiert. — 1825. 17. Dez. in Berlin: Balletteinlage „Pas de cinq“ nachträglich für die Berliner Aufführung eingefügt.

Die Originalpartitur befindet sich (als Geschenk von Webers Witwe) in der Privatbibliothek des Königs von Sachsen.

Uraufführung: Wien (Kärntnertor-Hofoperntheater), 25. Okt. 1823.

Die „Euryanthe“ war von Anfang an das Schmerzenskind ihres Schöpfers und ist bis heute dasjenige unserer Opernbühnen geblieben. Der Hauptübelstand, der schon ihr Entstehen ungünstig beeinflusst hat, war, daß Weber, durch unverständige Kritik an seinem „Freischütz“ gereizt, die Naivität des Schaffens verloren hat und zu bewußt, mit ganz bestimmten Plänen an sein neues Werk heranging. Er wollte zuviel, suchte immer nach neuen Steigerungen und dramatischen Effekten und verfehlte dabei das Wesentlichste. Gewiß ist an dem Mißgeschick der „Euryanthe“ vor allem der unselige, mit den übelsten Utensilien aus der romantischen Rüstkammer vollgepfropfte Text schuld, aber es geht nicht an, hierfür allein die Dichterin Helmine von Chezy verantwortlich zu machen. Denn einmal wählte Weber selbst diesen bühnenunmöglichsten Stoff aus einem Dutzend ihm vorgelegter Entwürfe aus, dann übte er auf dessen Gestaltung (bei elfmaliger Umarbeitung!) durch ein von ihm selbst entworfenes und gegen den Willen der Dichterin durchgesetztes Szenarium bestimmenden Einfluß aus, und gerade die drei schlimmsten dramatischen Übelstände, wie die unverständliche Geistergeschichte von Emma und Udo (der Text hierzu im 3. Akt: „Ich ahne Emma“ stammt sogar völlig von ihm selbst!), das unmotivierte Schweigen Euryanthes bei Lysiarts falscher Anklage und ihr Scheintod, sind, wie Webers Briefe an die Chezy beweisen, einzig ihm zuzuschreiben und von ihm angeordnet. Diese stets übersehene Tatsache ist auch zur richtigen Beurteilung der zahlreichen späteren „Bearbeitungen“ und „Verbesserungen“ sehr wesentlich. Denn diese stellen sich stets auf den ganz irrigen Standpunkt, der arme Weber sei auf einen albernen Text seiner überspannten Dich-

terin hereingefallen, und es gelte nun, seine Musik von diesem Blödsinn zu befreien, die Schwächen des Textes (nämlich meist gerade obige drei Punkte!) auszumerzen und dadurch sein Werk zu retten. In Wirklichkeit treffen alle gegen die Chezy geschleuderten Schmäheungen Weber selbst, und derartige Verbesserungen verstoßen gegen seine eigenen, ganz bewußt getroffenen und ähnlichen Einwendungen der Dichterin gegenüber erzwungenen Anordnungen des Textes. Vor allem würden eine Ausmerzung der Geistergeschichte von dem Giftring und des Scheintodes Webers heftigsten Widerspruch wecken, denn erstere fügt er selbst als „zum ritterlichen Milieu unerläßlichen Kontrast“ ein, und letzteren erklärt er in einem langen Schreiben an die Chezy all ihrer Gegen Gründe zum Trotz als „unbedingt erforderlich“. Will man also Weber selbst verbessern?

Der Oper liegt eine altfranzösische Erzählung aus dem 13. Jahrhundert „Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe“ zugrunde. Doch deren moderne Bearbeitung wagte nicht, das Grundmotiv dieser Geschichte beizubehalten. Euryanthe trägt nämlich dort unter der rechten Brust ein Muttermal in Form und Farbe eines Veilchens, Lysiart, der sie durch Verrat ihrer Kammerfrau im Bad belauschte, nutzt diese Kenntnis als Beweis ihrer Untreue, und Euryanthe schweigt seiner lügenhaften Anklage gegenüber aus begründeter Schamhaftigkeit. Dieses Motiv, das man nicht auf die Bühne zu bringen wagte, wurde nun durch die mysteriöse Geschichte von dem Giftring ersetzt, und es erscheint nun gänzlich ungläubhaft, warum Euryanthe Lysiarts Lügen gegenüber nicht die Wahrheit kundgibt. Weber fühlte selbst die Gefahr, die in dieser Unklarheit der Handlung lag, und er wollte das Verständnis dadurch erleichtern, daß während der Largo-Stelle in der Ouvertüre ein „pantomimisches Bühnenbild“ erscheinen sollte, das Euryanthe an Emmas Sarge betend und deren Geist flehend vorüberschwebend zeige. Widerspruch der Wiener Theaterleiter ließ ihn schließlich diesen Plan wieder aufgeben.

So erwuchs einzig dem Komponisten die schwierige Aufgabe, über diese schlecht aufgebauten, innerlich nicht genügend gestützten und wegen ihrer Unwahrscheinlichkeit keine Teilnahme weckenden Vorgänge durch den Zauber und die dramatische Kraft seiner Musik hinwegzutäuschen. Das Problem war um so bedenklicher, als Weber

gerade mit diesem ganz auf die „große Oper“ hin angelegten Werk zum erstenmal den Versuch wagen wollte, die dramatische Wahrheit als bestimmende Richtschnur auch für die musikalische Formgestaltung anzuerkennen, die Arien und geschlossenen Nummern der alten Oper durch dramatische Szenen zu ersetzen und durch ganz auf deklamatorischen Vortrag gestellte Rezitative miteinander zu verbinden. Diese Aufgabe, die nichts Geringeres anstrebte, als das Musikdrama, das Weber bei seiner umfassenden Theaterbegabung bereits zum Gesamtkunstwerk zu erweitern strebte, war an einem solch hohlen Theaterstück, das zwar einzelne glänzende Situationen darbot und echt romantisch in schärfsten Kontrastwirkungen schwelgte, aber allen Anforderungen, die man an ein wirkliches Drama stellen muß, Hohn sprach, überhaupt nicht zu lösen; von Weber, der im Grunde viel mehr Melodiker denn Dramatiker war, schon gar nicht. Er erhebt sich in „Euryanthe“ zu Höhepunkten, die in seinem Schaffen unerreicht dastehen, kommt in dramatischer Charakteristik des Paares Lysiart—Eglantine weit über den „Freischütz“ hinaus, stellt der dämonisch-phantastischen Wolfsschlucht in der transzendentalen Geistermusik ein kongeniales Gegenstück zur Seite, schafft sich einen deklamatorischen Stil von zuvor ungeahnter Ausdrucksfähigkeit, zeigt sich als Meister der großen Form (Finale II. Akt), fesselt immer wieder durch neue, Zukunft weisende geniale Einfälle, aber das Ganze will sich nicht zur stilvollen Einheit runden. Als geschlossenes Kunstwerk steht daher „Euryanthe“ trotz ihres hohen Geistesfluges hinter dem „Freischütz“ zurück, der, wenn auch in viel engerem Rahmen, eben doch ein Meisterwerk aus einem Guß darstellt. Während hier ungewollt alles sich unter einem glücklichen Stern aus innerem Zwang heraus zur künstlerischen Tat formte, blieb in der „Euryanthe“ das bewußt Gestaltete, in kühnem Streben sich Abgerungene weit hinter dem ersehnten Ideal zurück. Einem Stärkeren erst war dieser Sieg beschieden. Wagners „Lohengrin“, der ohne die „Euryanthe“ nicht möglich gewesen wäre, vollendete das hier Verhießene. Und sein in uns allen zu lebendiges Bild, in dem wir gelöst sehen, was hier erst gesucht, dürfte dem Weberschen Schmerzenskind heute weit hinderlicher im Wege stehen, als alle Unwahrscheinlichkeiten und Albernheiten des Chezy-Weberschen Textbuches.

Die Ouvertüre, wieder ein glanzvolles aus Themen der Oper gearbeitetes Meisterstück, gibt ein Bild des treuen, unerschütterlichen Liebesbundes Euryanthes und Adolars, der sich trotz aller Irrungen siegreich behauptet. Nachdem die glanzvollen Passagen der Einleitungstakte sofort das für die ganze Oper charakteristische Grundkolorit heldenhafter Ritterlichkeit betont, erklingt fest das Hauptthema Adolars: „Ich bau auf Gott und meine Euryanth'!“ Das von überströmender Zärtlichkeit erfüllte Seitenthema ist Adolars Arie vor Euryanthes Nahen („O Seligkeit, dich fass' ich kaum“) entnommen. Die diesem beseligenden Liebesbund drohende Gefahr deutet die Geistermusik des Largo und ein auf Eglantine sich beziehendes düsteres zweistimmiges Fugato an, die vorübergehend die Liebesthemen zu verdrängen suchen, um schließlich aber machtlos an ihm zu zerschellen.

I. Akt: Halle des Königsschlosses. Am Hofe des Königs zu Préméry begeht man die Feier des endlich errungenen Friedens und begrüßt die heimgekehrten Helden. (Ernster Reigen, der hier keine übliche Balletteinlage, sondern ganz aus der Handlung heraus entwickelt ist.) Alles ist froh und festlich gestimmt. Nur Graf Adolar denkt sehnsüchtig der fernen Braut Euryanthe. Auf des Königs Wunsch singt er ein Minnelied zu ihrem Preis (Romanze: „Unter blüh'nden Mandelbäumen“). Dieses reizt den auf das Glück seines Nebenbuhlers neidischen Grafen Lysiart zum Widerspruch. Er bestreitet die Treue des Weibes und erbiertet sich, selbst die gerühmte Euryanthe darin wankend machen zu können. Adolars Herausforderung stellt er eine Wette entgegen und setzt sein Lehen zum Pfand. Adolar nimmt „im Vertrauen auf Gott und Euryanth'“ an. (Die Rezitative sind von stärkster dramatischer Kraft und Treue der Deklamation erfüllt. Der König spielt eine allzu klägliche passive Rolle, und die Wette als solche wirkt, da innerlich ganz un begründet, frivol.)

Verwandlung: Burggarten zu Nevers. Euryanthe sehnt sich nach dem Geliebten (Kavatine). In falscher Unterwürfigkeit und Liebesheuchelei schleicht sich Eglantine an sie heran und sucht ihr Vertrauen zu erlisten. Sie, die Tochter eines Empörers, war einst gefangen gesetzt, aber auf Euryanthes Bitten freigelassen und ihr zur Gefährtin gegeben. Sie entbrannte in leidenschaftlicher

Liebe zu Adolar, wurde aber von diesem um Euryanthes willen verschmäht. Sich an der Rivalin zu rächen und den Liebesbund der beiden zu zerreißen, ist nunmehr ihr einziges Ziel. (Ein heimtückisch schleichendes Thema, das später leitmotivisch verwertet wird, tritt hier ungemein charakteristisch hervor.) Lange schon hat sie erforscht, daß Euryanthe, die um Mitternacht wiederholt an der Gruft von Adolars Schwester Emma betete, ein Geheimnis hütet. Es gilt nun, ihr dies zu entreißen und daraus eine Waffe gegen sie zu schmieden. Es gelingt auch ihren falschen Bitten, Euryanthe weich zu stimmen, so daß sie ihr gegenüber das von Adolar streng angefohlene Stillschweigen bricht. (Beziehungsvoll jubelt ihr Thema fortissimo in Dur auf.) Emmas Geliebter ist in der Schlacht gefallen, und diese gab sich durch in ihrem Ring enthaltenes Gift selbst den Tod. Nun kann sie als Selbstmörderin im Grabe keine Ruhe finden, „bis diesen Ring der Unschuld Träne netzt im höchsten Leid, und Treu' dem Mörder Rettung beut für Mord“. So hat der Euryanthe und Adolar einst erschienene Geist der Verstorbenen verkündet. (Die Musik hat hier etwas unendlich Fahles, Starres.) Nur schlecht vermag Eglantine ihre Freude über das Gehörte zu verbergen. Euryanthe aber kommt zu spät die Reue wegen ihres Vertrauensbruches an Adolars Gebot. (Bemerkenswert die Anwendung des vermindernden Septimenakkordes zur Schilderung ihrer Verzweiflung, ein später so vielfach nachgeahmtes Mittel.) Während sie an Emmas Gruft im Gebet Trost sucht, läßt Eglantine (in einer Arie elementarer Raserei) ihren Rachegefühlen freien Lauf. — Jubelrufe des Volkes künden das Nahen Lysiarts, der Euryanthe an den Hof des Königs abzuholen kommt.

II. Akt: Burggarten zu Nevers. Verzweifelt stürzt Lysiart aus dem Schloß. Nein, dieses reine Wesen wird er nie zur Untreue bewegen. Doch sein Haß gegen alles Frohe, Lichte, das er in Adolar verkörpert sieht, macht ihn zum Dämon. Haßerfüllt weiht er sich den Rachegewalten und sinnt finstere Untat. Ein Zufall kommt ihm zu Hilfe. Eglantine hat den verhängnisvollen Ring aus Emmas Gruft geraubt, um ihn gegen Euryanthe zu verwerten. Von Grausen gepackt, stürzt sie aus dem Gewölbe. Doch wie wird sie gegen die Verhaßte den tödlichen Schlag führen? „Durch meine Hand!“ ruft ihr der aus dem Dunkel vortretende Lysiart zu, und in wildem

Racheschwur einen sich die beiden zu verbrecherischer Tat (Duett). (Diese beiden Nachtszenen bilden den genialsten Teil der Weber'schen Partitur.)

Verwandlung: Halle des Königsschlusses. In Zuvorsicht harret Adolar seiner Braut. Sein Bangen (hier erinnert die Musik deutlich an Eglantines Rachearie, eine Anspielung auf dramatische Zusammenhänge, wie sie später Wagner häufig anwandte) wird sich als grundlos erweisen (Arie, deren Thema bereits in der Ouvertüre erklang). Jubelnd stürzt Euryanthe in seine Arme. (Duett zu dem ihr höchstes Liebesglück schildernden Thema: „Hin nimm die Seele mein!“, das am Schluß der Oper triumphierend wiederkehrt.) Der Hof versammelt sich. Lysiart erscheint (Oktavensprünge im Orchester). Höhnisch fordert er Adolars Lehen, als Preis der Wette. Dem allgemeinen Zweifel entgegnet er durch Überreichung des von Eglantine erhaltenen Ringes. Euryanthe fleht den Himmel um Schutz an, wagt aber auf Adolars drohende Frage nicht die Wahrheit zu gestehen. Vernichtet entsagt dieser seinen Würden und Gütern, mit denen Lysiart vom König belehnt wird. Alles wendet sich erbittert von der Verräterin ab, die in unverständlichem Schweigen verharret.

III. Akt: Felschlucht. In eine öde Waldgegend hat Adolar die vermeintlich Treulose geführt, um hier die Rache an ihr zu vollstrecken. Schon zückt er das Schwert gegen sie (die auch jetzt seltsamerweise das Geheimnis nicht lüftet), da stürzt eine ungeheure Schlange aus dem Felsenspalt hervor. Euryanthe will sich ihr entgegenstellen, um den Geliebten zu retten. Adolar erlegt im Kampf das Ungetüm. Doch ihr Opfermut hat ihm die Waffe entwunden. Nun vermag er sie nicht mehr zu töten. Nach schmerzlichem inneren Kampf reißt er sich von der einst Geliebten los und läßt sie in der Wildnis allein. Euryanthe erfleht sich als Erlöser von all dem Leid den Tod. (Rezitativ von Fagott und Flöte, Kavatine von bestrickender Keuschheit.) Mit Jagdfanfare und Jägerchor naht die königliche Jagd. Jetzt endlich gesteht Euryanthe dem überraschten König Eglantines Verrat (Motiv ihrer Rachearie). Er verspricht ihr strenge Sühne des Verbrechens. Erschöpft bricht sie zusammen. Man hält sie für tot.

Verwandlung: Vor der Burg Nevers. Bauern feiern

eine Hochzeit (Bauerntanz, für die Berliner Aufführung von Weber nachkomponiert), ein Landmädchen singt dem Brautpaar eine schlichte innige Weise. — Ein heranwankender Ritter mit geschlossenem Visier stört die Festesfreude. Gerührt erkennen die Landleute in dem Ermatteten ihren Herrn Adolar. Als er von ihnen erfährt, daß Lysiart heute mit Eglantine Hochzeit feiere, da steigt ihm der furchtbare Verdacht auf, daß alles ein falsches Spiel gewesen. Schon naht der Hochzeitszug (der schneidende, freudlose Marsch charakterisiert scharf den verbrecherischen Bund). Eglantine, von ihrem Gewissen geplagt, ist dem Wahnsinn nahe, sie wähnt Emmas Geist zu erblicken (Geistermusik). Nun stürzt Adolar gegen seinen Todfeind vor und fordert ihn zum Kampf. Der König tritt dazwischen und kündet ihm Euryanthes Verzeihung und Tod. In wildem Triumph jubelt Eglantine auf, ihre Rache ist geglückt und schadenfroh enthüllt sie ihre Tat. Zu spät schließt Lysiarts Dolch der schwatzhaften Teufelin den Mund. Er wird gefangen abgeführt. Da bringen die Jäger die wieder zum Leben erwachte Euryanthe herbei. Erschüttert stürzt ihr Adolar zu Füßen. Nun ist auch Emmas Prophetenwort in Erfüllung gegangen, der Unschuld Träne hat ihren Ring benetzt, und Euryanths Treue hat dem Mörder (Adolar) Rettung geboten, der ruhelose Geist hat seinen Frieden. (Die Geistermusik ertönt verklärt.) Ein Jubelchor preist das neu vereinte hartgeprüfte Paar.



Unter den zahllosen Versuchen, durch „Bearbeitungen“ den Bühnenerfolg des Werkes zu sichern, über deren Gefahren schon oben das Wesentliche gesagt ist, hat die von Gustav Mahler weitere Verbreitung gefunden. Er beseitigt die Geistergeschichte völlig und läßt statt dessen Adolar beim Abschied Euryanthe als Liebespfand einen Ring geben, ein kostbares Familienstück, aus dem einst seine Schwester nach dem Tode ihres Gatten Gift gesogen. Diesen Ring raubt ihr Eglantine und überliefert ihn Lysiart. — Die Schlangenszene wird ganz gestrichen. Euryanthe wurde von Adolar in die Wüste geführt und hier ihrem Schicksal überlassen. Hier findet sie der König. Auch der Scheintod ist ausgemerzt. Euryanthe folgt sogleich der königlichen Jagd. Im Finale tritt dann ein ent-

sprechender Strich ein, und zum Schluß erklingt, gleichsam als bekräftigendes Motto, noch einmal „Ich bau auf Gott und meine Euryanth!“

Während diese wohl in Einzelheiten bessernde, aber der Oper auch nicht entscheidend aufhelfende Bearbeitung den wundesten Punkt, Euryanthes unerklärliches Schweigen, unverändert läßt, geht die Umgestaltung Dr. H. Stephanis gerade hiervon aus. Zunächst läßt er, wie Weber ursprünglich beabsichtigte, in der Ouvertüre das pantomimische Bild sichtbar werden. Dann ändert er die Ring-erzählung bedeutsam um. Emma kann durch der Mitleid Träne erlöst werden, doch ihr Geheimnis muß verborgen bleiben. Wird es aber verraten, so kann nur des „eigenen Leides Übermaß“ ihr Entsühnung bringen. Euryanthe büßt nun ihren Vertrauensbruch freiwillig und schweigt absichtlich, sie will durch Erdulden ihrer Strafe Emma erlösen. — Die Anfangsszenen des dritten Aktes sind hier völlig gestrichen. Wir finden Euryanthe allein in der Wildnis. Auch hier wird der Scheintod ausgemerzt. Bei der Wiedervereinigung mit Adolar erklingt das Emmamotiv (die Gesangstelle Adolars ist gestrichen), und der jubelnde Zwiegesang: „Hin nimm die Seele mein“ bildet den versöhnenden Abschluß.

Eine sehr glückliche Retusche hat Bruno Walter in München eingeführt. Er gab dort das Werk unverändert in seiner Originalgestalt und ließ lediglich zur Erleichterung des Verständnisses, nicht während der Ouvertüre, wo der Hörer ja noch ganz unvorbereitet ist, sondern während Euryanthes Erzählung von der Geistererscheinung das pantomimische Bild sichtbar werden, dadurch auch bei nicht immer völligem Verstehen der Textworte diesen bedeutungsvollen Vorgang jedermann plastisch vor Augen stellend. Diese „Bearbeitung“ hat dank einer mustergültigen Auf-führung alle so mühevollen, immer nur auf kurze Zeit das Interesse an der Oper künstlich belebenden Umarbeitungen bei weitem überdauert und die „Euryanthe“ im Weberschen Original (trotz all seiner Schwächen) seit Jahren in München lebend erhalten.

Neuerdings (1922) hat der Dramatiker Rolf Lauckner in Gemeinschaft mit Donald F. Tovey wieder eine Lösung des vielumstrittenen Problems versucht, die namentlich den dritten Akt gründlich umgestaltet. Ob ihr ein besseres Schicksal als ihren Vorgängern beschieden, muß erst die Bühnenwirkung lehren.

Ganz zu verwerfen ist das 1915 von Hans Joachim Moser unternommene Wagnis, Webers Musik einen völlig neuen Text unterzulegen. Er wählte dazu das wohl der Situation nach verwandte Märchen von den „Sieben Raben“, gewann auch ein annehmbares Textbuch, zu dem aber Webers Musik keinerlei innere Beziehung mehr haben konnte. Das ritterliche Kolorit ist nun sinnlos geworden, und die von Weber so peinlich angestrebte Wahrheit des musikalischen Ausdrucks ganz verloren gegangen. Das ganze ist eine, wenn auch gutgemeinte, Barbarei.

*

OBERON

Romantische Oper in 3 Akten. Englischer Text von James Robinson Planché.

Personen: Oberon, König der Elfen (Tenor) — Titania, seine Gemahlin (stumme Rolle) — Puck (Alt), Droll (Alt), seine dienstbaren Geister — Hüon von Bordeaux (Tenor) — Scherasmin, sein Knappe (Bariton) — Harun al Raschid, Kalif von Bagdad (Bariton) — Rezia, seine Tochter (Sopran) — Fatime, ihre Sklavin (Mezzosopran) — Babekan, persischer Prinz (Tenor) — Almansor, Emir von Tunis (Bariton) — Roschana, seine Gemahlin (Sopran) — Abdallah, Seeräuber (Baß) — Kaiser Karl der Große (stumme Rolle).

Ort: Feenreich. Franken. Bagdad. Tunis. — Zeit: 806.

Entstehungszeit der Komposition: 1825. 27. Febr.: Hüons Arie (Nr. 5); 5. März: Elfenchor (Nr. 1); 9. März: Arie des Oberon (Nr. 2); 13.—17. März: Ensemble (Nr. 4); 19. März: Finale I (Nr. 6); 6. Okt.: Ariette der Fatime (Nr. 10); 9. Okt.: Quartett (Nr. 11); 16. Okt.: Arie der Rezia (Nr. 13); 22. Okt.: Ensemble Puck und Geister (Nr. 12); 23. Okt.: Türkenchor (Nr. 7); 24. Okt.: Marsch (Nr. 8); 18. Nov.: I. Akt beendet; 27. Nov.: II. Akt bis Finale beendet; 1826. 10. Jan.: Duett (Nr. 17); 13. Jan.: Chor und Ballett (Nr. 21); 22. Jan.: II. Akt beendet; 2. Febr.: Ouvertüre, Allegro skizziert; 11. Febr.: Finale III entworfen. — London, 19. März: Finale III beendet; 23. März: Rondo für Braham (Nr. 20); 26. März:

Kavatine der Rezia (Nr. 19); 29. März: Romanze der Fatime (Nr. 16); 6. April: Neue Arie für Braham (an Stelle von Nr. 5); 9. April: Ouvertüre beendet; 11. April: Preghiera für Braham (Nr. 12a). Originalpartitur im Besitz der Kais. Bibliothek zu St. Petersburg.

Uraufführung: London (Coventgarden-Theater), 12. April 1826.

Beim „Oberon“ darf man nie vergessen, daß er eine Art Gelegenheitsarbeit, d. h. eine auf Bestellung geschriebene Musik zu einem Weber fertig übersandten englischen Ausstattungsmärchen (nach Wielands Gedicht) war, auf dessen Gestaltung er keinerlei Einfluß ausüben konnte. Weber hatte sich nach langer Arbeitspause hierzu einzig deshalb bereit finden lassen, um für seine Angehörigen vor seinem Tode, den er unerbittlich nahen fühlte, noch einen größeren Geldbetrag zu erwerben. Er wollte nach der Rückkehr von London, wohin er sich schwer leidend am 16. Februar 1826 zur Einstudierung der Oper begab, den „Oberon“ vollständig umarbeiten, da er wohl wußte, daß das Werk in dieser vorläufigen Fassung ganz auf den englischen Geschmack zugeschnitten und für die Opernbühne, namentlich in Deutschland, unbrauchbar sei. Der Tod verhinderte diese Arbeit. Somit ist das Werk eigentlich Fragment geblieben. Die Versuche, seine störendsten Mängel zu beseitigen, sind daher in diesem Falle berechtigt und in Webers Sinne. Welche Erfolge sie bisher gezeitigt, wird später noch dargelegt. Ungetrübte Freude kann man an dem Werk in keinerlei Gestalt empfinden. Die Handlung ist zu ungeschickt und oberflächlich, und auch in der Musik sind doch schon einige recht schwache Stücke mit unterlaufen. Das Unsterbliche der „Oberon“-Musik ist die Schilderung der Elfenwelt, in deren Weisen Webers Genie die reifste Frucht der in all seine Werke hereinklingenden Neigung zum Phantastischen, Unwirklichen gelungen ist. Auf diesem Gebiete ist Weber für die ganze neuere Musik bahnbrechend geblieben. Duftige Leichtigkeit, leichtbeschwingte Rhythmen, buntschillernde Klangmischungen einen sich mit lieblichster Melodik (der weltberühmte Gesang der Meer-mädchen) zu berückenden Tonbildern voll echtster Märchenstimmung. — Ein Glanzstück von bravouröser Wucht und dramatischer Kraft andererseits ist die große Szene der Rezia: „Ozean du Ungeheuer“ mit dem einst viel bestaunten Tongemälde des Sonnenauf-

gangs. Die anderen Nummern der Rezia, ebenso wie die des Hüon, bleiben ziemlich konventionell. Glücklicher sind die Gesänge der Fatime und die stark auf orientalisches Lokalkolorit gestellten Bilder aus Bagdad mit dem witzigen Chor der Haremswächter (mit einem echt arabischen Thema). Zu Stücken des dritten Aktes hat Weber aus Zeit- und Kraftmangel Teile aus früheren Kompositionen übernommen, so das Verführungsballett aus seiner Festkantate „L'Accoglienza“ und den Schlußchor aus seiner Jugendoper „Peter Scholl“, während der Marsch seiner Schauspielmusik zu Gehe's „Heinrich IV“ entlehnt ist. Ein Effektstück voll jugendlichsten Feuers ist wiederum die Ouvertüre, und es klingt wie ein Wunder, wenn man hört, daß sie ein mit dem Tode Ringender mit letzter Kraft seinem Genius abgezwungen hat.

Die *Ouvertüre*, ausschließlich aus Teilen der Opernmusik zusammengesetzt, ist wohl die wirkungsvollste und formvollendetste von dem einzigartigen Weberschen Dreigestirn. Oberons Wunderhorn zaubert sogleich das duftige Feenreich vor uns hin mit dem Trippeln der Elfen und allen romantischen Wundern einer mondbegeglänzten Zaubernacht. Ein orientalischer Märchentraum, von Meisterhand ersonnen, zieht an unserem Ohr vorüber. Der Ritter Hüon, seine Rezia und, als Vermittler der beiden Welten, der schelmische Puck huschen durch dieses phantastische Spiel.

I. Akt: Feengarten in Oberons Reich. Ein Elfenchor bewacht den Schlummer ihres trauernden Königs Oberon. Bei einem Zwist mit seiner Gattin Titania, wer unbeständiger sei, Mann oder Weib, ließ er sich zu dem Schwur hinreißen, nicht eher ihr wieder in Liebe zu nahen, bis ein zärtlich Paar in Not und Glück seine Treue bewährt. Oberon erwacht und beklagt seine Tat. Denn wo dies Paar finden? (Arie.) Sein getreuer Puck weist ihm eine Fährte. Kaiser Karl der Große hat dem Ritter Hüon von Bordeaux, der seinen ihm auflauernden Sohn im Kampf getötet, zur Sühne die Bedingung auferlegt, nach Bagdad zu eilen, dort den zu töten, der zu des Kalifen Linken sitzt, und dessen Tochter als seine Braut zu küssen. Oberon beschließt, dieses Paar zu seiner Prüfung auszuwählen. Er läßt durch Puck den Ritter Hüon und seinen Knappen Scherasmin zu sich bringen. Dem schlafenden Ritter zaubert er der schönen Rezia Bildnis vor, während dieser zu gleicher Zeit Hüon als

ihr Retter im Traum verkündet wird. Dem Erwachten verheißt Oberon seinen Schutz, wenn er sich in allen Fährnissen als treu bewährt, und überreicht ihm ein Zauberhorn, dessen leiser Ton ihm in Gefahr Hilfe spenden, dessen starker Klang ihn selbst herbeirufen wird. Scherasmin dagegen erhält einen goldenen Becher, dessen edler Inhalt nie versiegt. Dann versetzt Oberons Zaubermacht die beiden sogleich in die Nähe Bagdads. Mutig will Hüon seine Aufgabe erfüllen (heroische, virtuose Konzertarie).

Verwandlung: Halle im Harem des Kalifen Harun al Raschid. Rezia harret des ihr verheißenen Retters, der sie von der Werbung des ihr verhaßten Prinzen Babekan befreien wird, dem sie sich heute vermählen soll. Ihre Sklavin Fatime bringt die frohe Kunde, daß der Ritter nahe (Jubelduett mit ausgelassenen Terzenläufen der Klarinetten). Grotosker Aufzug der Haremswache.

II. Akt: Speisesaal im Palast des Kalifen. Prunktafel zur Feier von Rezias Vermählung mit Babekan. Hüon stürzt herein, Rezia fliegt in seine Arme, der ihn angreifende Prinz wird niedergeschlagen und die anderen alle durch das Zauberhorn regungslos festgebant. Hüon und Rezia entfliehen, Scherasmin aber weckt sich die niedliche Fatime durch ein Küßchen aus ihrer Erstarrung, so daß auch er eine Gefährtin hat.

Verwandlung: Garten. Das kleine Mädchen aus Arabien (Ariette) gelobt Scherasmin Treue und Gehorsam. Mit den herbeieilenden Hüon und Rezia wagen sie die Flucht. Als Sklaven ihnen den Weg verlegen wollen, ruft das Zauberhorn Oberon herbei. Er ermahnt Rezia zur Treue gegen ihren Retter, was ihr auch begegne, und versetzt die vier Flüchtlinge in den Hafen von Askalon, wo ein Schiff zur Heimfahrt bereit liegt.

Verwandlung: Felsenlandschaft am Meeresgestade. Nun beginnen die Prüfungen des Paares. Puck ruft die Meergeister auf, das Schiff im Sturm an den Strand zu schleudern. (Kühnes Tongemälde des Seesturmes.) Hüon trägt die ohnmächtige Rezia ans Land. Sein inniges Gebet wird erhört, die Geliebte schlägt die Augen auf. Der ans Land gespülte Zauberbecher labt die Ermattete. Hüon besteigt ein nahes Felsenriff, um nach Hilfe auszuspähen. Rezia begrüßt ihre Rettung und die Wiederkehr des

Sonnenlichtes. (Große Ozeanarie, die in ihrer dramatischen Gewalt von starker Wirkung ist.) In der Ferne gewahrt sie ein Schiff, sie winkt es zur Hilfe heran. Doch wehe, der Seeräuber Abdallah steigt ans Land und läßt Rezia wegschleppen, der zu ihrer Rettung herbeieilende Hüon wird niedergeschlagen und seinem Schicksal überlassen. Oberon befiehlt Puck, den Helden sieben Tage in Schlaf zu bannen und ihn dann in den Garten des Emirs von Tunis, wo Rezia von den Räubern an Land gebracht werden wird, zu versetzen. Puck verwandelt die öde Felsengegend in ein Blumenreich, die Meer-mädchen singen dem Schlummernden ihre schmeichelnden Weisen, Elfen und Nymphen hüten seinen Schlaf.

III. Akt: Garten des Emirs Almansor zu Tunis. Auch Scherasmin und Fatime sind dem Wellentode entgangen und als Sklaven von dem Palastgärtner Ibrahim gekauft worden. Ihr Beieinandersein läßt sie alle Trübsal vergessen (Duett). Da findet Scherasmin zu seiner großen Freude im Garten seinen Herrn, den Puck hierhergezaubert, und Fatime bringt die Nachricht, daß der Emir Rezia für seinen Harem gekauft habe. Nun gilt es, sie zu befreien.

Verwandlung: Halle im Palast des Emir. Rezia klagt den Abendlüften ihren Kummer (schwermütige Kavatine). Almansor fleht um ihre Liebe. Sie weist ihn ab. Seine bisherige Lieblingsfrau Roschana aber erglüht in Eifersucht und schwört ihm Rache. Sie hat im Garten Hüon gesehen, sie bestellt ihn heimlich zu sich (er meint, Rezia sende die Botschaft) und fordert ihn auf, den Emir zu morden und an ihrer Seite über Tunis zu herrschen. Als Hüon schroff dieses Ansinnen ablehnt, sucht Roschana durch schöne Sklavinnen seine Sinne zu reizen. Doch auch jetzt bleibt er standhaft. Almansor überrascht die beiden und läßt Hüon greifen.

Verwandlung: Platz vor dem Palast des Emir. Scherasmin harret in Sorge der Rückkehr seines Herrn. Da findet er plötzlich das Zauberhorn. Nun ist seine Furcht gebannt. Hüon soll zum Feuertod geführt werden, und Rezia, die sich als seine Gemahlin bekennt und Almansor um sein Leben bittet, soll mit ihm in den Tod. Da ertönt, von Scherasmin geblasen, das Zauberhorn. (Eine türkische Originalmelodie.) Alles stiebt in Furcht auseinander. Oberon erscheint mit Titania. Das Menschenpaar hat seine

Treue bewährt, sein Schwur ist erfüllt. Er vereint die Liebenden und versetzt sie in die Heimat.

Verwandlung: Thronsaal Kaiser Karls des Großen. Einzug des Kaisers mit großem Gefolge. (Marsch.) Hüon berichtet die Erfüllung des kaiserlichen Befehls und wird in Gnaden aufgenommen. Alles huldigt dem neuen Paar. (Schlußchor.)

*

Die Versuche, den Londoner „Oberon“ für die Bedürfnisse der deutschen Bühne umzugestalten, begannen bald nach Webers Tod und zeitigten immer neue Lösungen dieses nicht leichten Problems. Die meisten waren von vornherein verfehlt, da sie von falschen Voraussetzungen an die Aufgabe herangegangen. Man kann vor allem zwei Gruppen von Bearbeitungen unterscheiden.

Die eine erkennt, daß Weber, der doch schon in seiner „Euryanthe“ das durchkomponierte Musikdrama zu schaffen versucht hatte und ein feines Stilempfinden besaß, sicher gewußt haben dürfte, warum er bei dem „Oberon“-Text auf diese durchkomponierte Form verzichtete und sich mit einem Singspiel mit gesprochenem Dialog begnügte. Die mehrfachen Versuche späterer Bearbeiter, das gesprochene Wort durch durchkomponierte Rezitative zu ersetzen, sind daher zweifellos nicht in Webers Sinn. Die dadurch angestrebte Stileinheitlichkeit ist ja doch nur eine trügerische, da der Oberon-Dialog in seiner Nichtigkeit jeder seelischen Vertiefung entbehrt und daher der musikalischen Gestaltung widerstrebt. Auch werden seine an sich schon häufig ermüdenden Längen, da die Geschehnisse den Zuhörer kalt lassen, dadurch noch mehr gedehnt. Schon 1860 versuchte man den „Oberon“ in solchem Gewande aufzuführen. Die Rezitative stammten von Webers Schüler Benedikt. Dieser betrat auch schon die gefährliche Bahn, hierzu wesensfremde Musikstücke (immerhin wenigstens noch Webersche, aus „Euryanthe“) zu verarbeiten. Die verbreitetste und, soweit dies möglich, geschmackvollste durchkomponierte Fassung ist die von Franz Wüllner zu einem von Grandaur versifizierten Dialog. Sie hat sich auf vielen Theatern eingebürgert.

Die zweite Gruppe von Bearbeitern behält zwar den gesprochenen Dialog bei, versucht ihn aber nach Art des Melodrams instrumental

zu stützen. Dieser Weg ist jedenfalls der aussichtsreichere. Nur begehen die meisten den unverzeihlichen Fehler, der Weberschen Musik Fremdkörper einzuverleiben. Am bekanntesten war die sog. Wiesbadener Bearbeitung von Hülsen-Lauff-Schlar. Abgesehen davon, daß Schlar sich durch eigene Zutaten und Veränderungen an der Weberschen Partitur versündigte und Lauff unwesentliche Episoden des Textes noch weiter ausspann, ward der „Oberon“ hier zu einem szenischen Schaustück, zum Anlaß der Entfaltung höchsten höfischen Prunkes veräußerlicht. Schlimm sprang Felix Weingartner mit Webers Musik um, indem er nicht nur für gut fand, Weber selbst mehrfach zu verbessern, sondern auch noch ein Quartett und ein Terzett eigener Komposition einzufügen! Übertrumpft wird er allerdings noch durch die Bearbeitung Georg Hartmanns, der sogar so weit geht, Hüons Arie nicht mehr von diesem singen, sondern vom Orchester als instrumentalen Zwischenakt spielen zu lassen, desgleichen den Marsch des letzten Bildes. Auch fügt er Teile aus der Ballettmusik der „Euryanthe“, aus „Abu Hassan“, ja sogar Weberscher Klavierwerke ein! Während diese alle aber doch stellenweise noch gesprochenen Dialog beibehalten, hat Bodanzky eine konsequent durchgeführte und nur aus Teilen der „Oberon“-Partitur gefertigte melodramatische Bearbeitung versucht, die zwar große Vorzüge besitzt, aber unter einer gewissen Monotonie leidet.

Alle diese früheren Bearbeiter haben die zwei Grundbedingungen jeder Oberon-„Rettung“ verkannt: der Text als solcher ist nicht zu retten. Sein Grundübel, daß die handelnden Personen nur leblose Puppen sind, die von einem teilnahmslosen Zauberesen willkürlich gelenkt werden, ihr Handeln und Leiden daher weder Spannung noch Teilnahme wecken kann, kann nie beseitigt, nur gemildert und dem Zuschauer nach Möglichkeit vertuscht werden. Die Musik muß unangetastet bleiben und darf nicht durch Änderungen oder fremde Zutaten verschandelt werden. Auf dieser Grundlage beruht die Bearbeitung Gustav Mahlers (1914 erschienen in der Universal-Edition, Wien), die wohl heute die beste Lösung dieser wichtigen Frage darstellt. Im Text entfernt sie alle irgendwie entbehrlichen Teile des Dialogs, um die Zwischenräume zwischen den allein wesentlichen Musikstücken auf das geringste mögliche Maß

zu beschränken und den Zuhörer über all die Unwahrscheinlichkeiten rasch hinweggleiten zu lassen. Den oft so störenden Übergang von Gesangsstück zu Dialog sucht Mahler, wenn irgend angängig, zu vermeiden, indem er alle dazu geeigneten Stellen entweder melodramatisch untermalt oder sie direkt für Gesang bestimmt, und zwar (und das ist das wesentlich Neue!) lediglich mittels notengetreu übernommener Wiederholungen aus Musikstücken der „Oberon“-Partitur selbst! All diese Einfügungen sind durch das dramaturgische Bedürfnis, die Stimmung festzuhalten, bedingt und mit unfehlbarer Treffsicherheit ausgewählt. Mahler hat Webers Schwanengesang mit dem ihm eigenen Einfühlungsvermögen in Stil und Eigenart eines Anderen, soweit das überhaupt erreichbar, von den ihm von Geburt an anhaftenden Schwächen befreit und die seinem Schöpfer nicht mehr vergönnte Umgestaltung des Londoner Ausstattungstückes in ein deutsches Singspiel vollzogen. Eine bessere Lösung des Problems dürfte sich wohl kaum mehr finden lassen, und es ist zu hoffen, daß sich der „Oberon“ seiner musikalischen Kleinodien wegen in dieser Fassung auf unsern Opernbühnen endgültig einbürgern möge. Dies ist aber auch in Mahlers Fassung nur möglich, wenn sowohl für die Rezia wie den Hünon zwei ganz hervorragende Gesangskräfte zur Verfügung stehen.

NAMEN-REGISTER

- Apel, Joh. Aug. 62. 139. 267. 268.
- August, Herzog von Gotha 85. 90—92. 108/09.
- Baermann, H. 76. 78. 83. 85. 90. 97. 98. 112. 113. 165. 204. 224. 248.
- Barbaja, D. 180/81. 189.
- Beer (Eltern Meyerbeers) 66. 80. 86. 90. 107. 124. 126. 128. 169. 173. 202. 214.
- Beethoven, L. van 29. 34. 87. 110. 188—190. 192. 221. 255.
- Belonde, Fr. von 41. 42.
- Benedikt, Julius 61. 172. 189. 192. 288.
- Berlioz, Hector 239.
- Berner, Fr. W. 37. 39/40. 68.
- Bodanzky, A. 289.
- Boehler, Christine 112.
- Brühl, Karl Graf von 10. 109. 121. 123—125. 143. 145. 146. 160 bis 162. 166—68. 176. 186/87. 194—96. 200/01. 202/03. 250.
- Brunetti, Therese 100—104. 115.
- Chezy, Helmine von 10. 138. 181/82. 191. 194. 274—77.
- Chopin, Fr. 236. 237.
- Danzi, Frz. 47—49. 54. 56. 59. 61. 68. 75.
- Dautrevaux 42. 43. 55.
- Dillen, General 45. 52.
- Dusch, Alex. von 60. 61. 62. 63. 65. 66. 139.
- Einsiedel, Graf von 131/32. 133. 143. 153. 157. 177. 181. 196. 198.
- Eugen, Herzog v. Württemberg 41—44. 249.
- Firmian, Graf 31, 70. 83. 96.
- Flemming, Dr. 10. 87. 90. 92. 94.
- Friedrich I., König v. Württemberg 44—46. 51/52. 53. 54. 56—59. 78/79.
- Friedrich August, König v. Sachsen 131/32. 134. 135. 137. 142. 146. 147. 150. 153. 157. 158. 159. 178. 181. 204. 207. 214. 215.
- Friedrich Wilhelm II., König von Preußen 106. 124/25. 145. 146. 160. 166. 173. 200.
- Fürstenau, A. 204. 206. 210. 211.
- Gänsbacher, Joh. B. 31. 35. 39. 64—66. 68. 69. 70. 73. 83/84. 86. 94—96. 97. 99. 105. 118. 121. 128. 137. 154. 193.
- Gehe, Eduard 138.
- Goethe, Joh. Wolfg. v. 85/86. 166. 199. 244.
- Gropius, Karl 170.
- Hardenberg, Graf v. 107. 124. 145. 146.
- Hartmann, Georg 289.
- Haydn, Jos. 19. 20. 29. 33/34. 42.
- Haydn, Michael 22. 23. 27.
- Heine, Ferd. 183.
- Heine, Heinrich 173. 244.
- Hell, Theodor (Winckler) 138. 214. 216. 263.
- Heuschkel, Peter 22. 27.
- Hiemer, Frz. K. 47. 48. 49. 70. 71. 244. 259. 261.
- Himmel, Fr. H. 246.
- Hoener (Gastwirt) 46. 55—57.
- Hoffmann, E. T. A. 74. 173. 175.
- Hoggner, Baron 75. 78. 79. 81. 83.
- Huber (Diener) 55. 57.
- Hülßen, Georg von 289.
- Jähns, F. W. 9. 10.
- Jordan-Friebel 87.
- Kaiser, Georg, Dr. 9. 11.
- Kalcher, J. N. 24. 25.
- Kellin, Dr. (Arzt) 47. 48.
- Kemble, Charles 197. 200. 206. 212.

- Kind, Fr. 138. 139 40. 150. 157.
159. 162. 165. 171. 176/77. 180.
255. 268.
- Koch, Friederike 10. 87. 90.
177. 212.
- Koenneritz, von 169. 177. 198.
Kreutzer, Conr. 193.
- Lang, Gretchen (Puzzicaca) 49
bis 51. 56. 58. 70.
- Langer, Ferd. 257. 260.
- Lauckner, Rolf 282.
- Lauff, Jos. von 289.
- Lert, Ernst 10.
- Lichtenstein, H. 87. 92. 128.
129. 165. 173. 202. 214.
- Liebich (Direktor) 84. 94/95. 97.
102. 108. 109. 120. 121—23. 126.
127.
- Liszt, Franz v. 236. 237.
- Lobe, Joh. Chr. 226.
- Louis, Herzog v. Württem-
berg 43. 44—46. 51—53. 54. 55.
56—59.
- Ludwig I. von Bayern 69. 72.
75. 85. 188.
- Ludwig, Großherzog von
Hessen 63. 64. 65. 72. 73.
- Lüttichau, Freiherr von 198.
201. 207. 215.
- Mahler, Gustav 245. 246. 264
bis 266. 281. 289/90.
- Maria Paulowna von Wei-
mar 85. 91. 92.
- Marschner, H. 163. 193. 205.
- Meyerbeer, G. 64—66. 68. 80.
97. 98. 119. 160. 264.
- Morlacchi, Fr. 133. 143. 146. 148.
157. 158. 178. 186. 193. 201.
- Moser, Hans J. 257. 283.
- Mozart, W. A. v. 29. 37. 40. 42.
72. 94. 102. 178. 212. 221. 262.
- Nägeli, H. G. 79. 80.
- Pasqué, Ernst 257. 260.
- Peyermann, Frau 81/82.
- Planché, J. R. 197. 283.
- Rhode, E. 37. 38. 259.
- Rietschel, E. 216.
- Rochlitz, Fr. 10. 23. 47. 84. 88.
90. 91. 96. 97. 111. 151. 156. 163.
197. 246.
- Roth (Kammermusiker) 163. 212.
- Rungenhagen, O. 87.
- Schlar, Jos. 289.
- Schroeder-Devrient, Wil-
helmine 184. 188. 193. 196. 216.
- Schubert, Franz 192. 243. 244.
- Seebald, Auguste 87. 121.
- Semper, Max 215.
- Sennfelder, Aloys 24. 25.
- Smart, G. 200. 206. 207. 210. 211.
- Spohr, L. 85. 126. 178. 200. 259.
- Spontini, G. 11. 97. 99. 124. 160.
161. 165. 166. 167/68. 169. 170/71.
176. 194—96. 200. 201. 203.
- Steinsberg, Karl v. 25.
- Stephani, H. 282.
- Sternau, O. 250.
- Strauß, Joh. 237.
- Susann, Ignaz 27. 31. 32. 33. 34.
35. 41.
- Vitzthum, H. v. 124. 126. 131/32.
134. 137. 142. 143. 145. 149. 153.
157. 159. 169.
- Vogler, Abt 29—31. 32. 33. 34.
35. 41. 61. 63—65. 68. 73. 75. 80.
97. 110. 234. 253.
- Wagner, Rich. 9. 167. 183. 192.
215. 216. 223. 230. 231. 232. 248.
255. 277.
- Walter, Bruno 282.
- Weber, B. A. 77. 87. 89. 107. 109.
- Weber, Franz Anton von
(Vater) 15—20. 21. 22. 24. 25. 26.
27. 28. 29. 31. 39. 40. 42. 43. 55.
57—59. 60. 88. 219.
- Weber, Genofeva (Mutter) 19.
20. 21. 22. 23. 219.
- Weber, Adelheid (Tante) 20. 23.
25. 27. 41. 42. 43.
- Weber, Edmund (Stiefbruder) 19.
20. 28. 29. 164.
- Weber, Fridolin (Stiefbruder) 18.
19. 20. 21. 29. 164.

Weber, Caroline, geb. Brandt (Ehefrau) 10. 70. 97. 102—105. 107. 109—113. 114—118. 119. 120. 126. 128—131. 132. 135. 139. 141. 144/45. 147/48. 149—51. 154/55. 158. 159. 161. 162. 163. 164. 165. 169. 170. 172. 184. 185. 197. 202. 204. 205. 207. 211. 212—14. 216. 239. 246.

Weber, Max Maria (Sohn) 9. 10. 185. 202. 215. 264.

Weber, Alex (Sohn) 202. 216.

Weber, Carl Maria von:
 Werke: 1. Klavier 233—38.
 Aufforderung zum Tanz 160. 237 bis 238. 258.
 Fughetten 23.
 Konzerte 70. 236.
 Konzertstück 111. 172/73. 176. 236.
 Polacca 160. 237. 258.
 Polonäse 50. 237.
 Rondo brillante 160. 237.
 Sonaten 90. 92. 130. 235/36. 260.
 Variationen 25. 33. 91. 234. 235. 236.
 Vierhändige Stücke 28. 235.
 Walzer 28.

2. Gesang 239—246.

a) Kantaten: Erste Ton 47. 55. 61. 84. 92. 246.
 Hymne 91. 246.
 Jubelkantate 157. 210. 246. 266.
 Kampf und Sieg 113. 114. 120. 123/24. 246.
 L'accoglienza 157. 210. 246. 266.

b) Konzertarien: 82. 83. 245.

c) Lieder: 130. 244/45.
 Freiheitslieder 9. 108. 109. 114. 124. 245/46.
 Ich denke dein 42.
 Kanons 47. 245. 266.
 Klage 53. 244.
 Kleine Fritz 51.
 Kriegseid 88.
 Künstlers Liebesforderung 82.
 Ode an die Freude 78.
 Quodlibet 245.
 Reigen 245.
 Serenade 245.

Turnierbankett 88. 265.
 Was zieht zu deinem 50. 245.
 Wiegenlied 71.

3. Instrumental 247—52.
 Kammermusik 248.
 Konzerte für Fagott 83. 248.
 Konzerte für Horn 43. 248.
 Konzerte für Klarinette 76. 91. 248/49.
 Jubelouvertüre 157. 249/50.
 Konzertouvertüre 27. 249.
 Messen 153. 158. 160. 249.
 Overtüre z. Beherrscher d. Geister 40. 83. 90. 140. 249.
 Overtura chinesa 41. 49. 250.

Schauspielmusiken:
 zu Heinrich IV. 154. 285.
 zu Preziosa 161/62. 165. 168. 185. 188. 197. 250—52.
 zu Turandot 41. 49. 250.
 zu Yngurd 140.
 Symphonien 42. 249.

4. Opern: 253—92.
 Abu Hassan 69. 70. 72. 77. 98. 188. 254. 261—63. 289.
 Alcindor 159. 160.
 Cid 165.
 Die drei Pinto 140. 177. 180/81. 196. 257. 263—66.
 Euryanthe 11. 182. 185. 188. 189. 191—93. 194—96. 200. 201/02. 203. 205. 207. 210. 216. 231. 232. 257. 258. 274—83. 288. 289.
 Freischütz 9. 10. 62. 139/40. 144. 154. 160. 162. 165. 169. 171. 173—77. 180. 181. 183. 184. 186/87. 189. 193. 197. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 210. 211. 223. 225. 227/28. 230. 232. 235. 267—74. 275. 277.
 Macht der Liebe 24. 258.
 Oberon 27. 154. 197. 198/99. 200. 201. 203. 206—09. 212. 257. 258. 283—91.
 Peter Schmoll 27. 28/29. 149. 254. 258. 285.
 Rübzahl 37. 39. 40. 83. 149. 254. 259.

- Silvana 26. 47. 48. 49. 51. 54. 56.
 59. 61. 70. 87. 88—90. 102. 107.
 142. 157. 160. 258. 259,60.
 Waldmädchen 26. 47. 253/54. 259.
 5. Schriftsteller 68/69. 77.
 79/80. 84. 119. 127. 136. 183.
 223.
 Weber, Gottfried 60. 61. 62.
 63. 66. 68. 76. 78. 81. 88. 118.
 151.
 Weingartner, Felix 239. 289.
 Wieland, Chr. 86.
 Wiebeking, Fanny 75. 76.
 Wittgenstein, Fürst Sayn-
 195/96. 200. 203.
 Wohlbrück, A. 113.
 Wolff, P. A. 86. 161.
 Wollank (Justizrat) 84. 202.
 Wüllner, Franz 288.
 Zelter, Fr. 88. 199. 202. 243.

Bücher von JULIUS KAPP im gleichen Verlag:

WAGNER

Eine Biographie — 31. Auflage

„Kapp ist der geborene Biograph. Es ist ein Buch für das Volk, im edelsten Sinne. Es bedeutet in der Wagnerliteratur einen Markstein.“
Saale-Zeitung.

LISZT

Eine Biographie — 18. Auflage

„Die erste wirkliche Liszt-Biographie! Ein mutiges und gerades Buch, wir können uns von Herzen der Gabe freuen, deren Devise war: Unbedingte Wahrheit.“
Dresdner Neueste Nachrichten.

BERLIOZ

Eine Biographie — 7. Auflage

„Der Verfasser hat mit diesem Werk sein Schaffen auf musikhistorischem Gebiet gekrönt. Das Buch liest sich wie ein fesselnder Roman.“
Grazer Tagblatt.

MEYERBEER

Eine Biographie — 5. Auflage

„Diese Biographie darf als das Bedeutendste gelten, was heute über Meyerbeer existiert. Sie ist ein Buch, das in seiner Großzügigkeit der Musikgeschichte wertvollste Dienste leistet.“
Saale-Zeitung.

PAGANINI

Eine Biographie mit 60 Bildern — 12. Auflage

„In Kapps Buch haben wir das erste vollständige, das klassische Paganiniwerk. Kein Musiker wird an dieser Biographie vorübergehen können.“
Tagespost, Graz.

WAGNER UND DIE FRAUEN

Eine erotische Biographie — 14. Auflage

„Dies Buch mußte einmal geschrieben werden! Es schildert Wagner von der erotischen Seite, aber seine Liebesgeschichte wird zugleich zu einer Geschichte seiner Werke.“
Grazer Tagespost.

DAS DREIGESTIRN

(Berlioz=Liszt=Wagner) — 4. Auflage.

„Kapps Dreigestirn ist durch die wundervolle Herausarbeitung des Menschlichen im Charakterbild seiner Helden das wertvollste Buch, das ich über sie kenne.“
Bremer Nachrichten.

KLASSIKER DER MUSIK

Bisher erschienen:

- BACH Von ANDRÉ PIRRO, 13. Auflage
BEETHOVEN Von WILHELM VON LENZ, 8. Auflage
BERLIOZ Von JULIUS KAPP, 7. Auflage
BRAHMS Von WALTER NIEMANN, 13. Auflage
BRUCKNER Von ERNST DECSEY, 13. Auflage
CHOPIN Von ADOLF WEISSMANN, 8. Auflage
GLUCK Von MAX AREND, 2. Auflage
GRIEG Von RICHARD H. STEIN, 4. Auflage
HÄNDEL Von HUGO LEICHTENTRITT (in Vorbereitung)
HAYDN Von WALTER DAHMS (in Vorbereitung)
LISZT Von JULIUS KAPP, 18. Auflage
MAHLER Von RICHARD SPECHT, 16. Auflage
MENDELSSOHN Von WALTER DAHMS, 9. Auflage
MEYERBEER Von JULIUS KAPP, 5. Auflage
MOZART Von ERNST DECSEY (in Vorbereitung)
PAGANINI Mit 60 Bildern. Von JULIUS KAPP, 12. Auflage
MAX REGER Von GUIDO BAGIER (in Vorbereitung)
SCHUBERT Von WALTER DAHMS, 20. Auflage
SCHUMANN Von WALTER DAHMS, 14. Auflage
JOHANN STRAUSS Von ERNST DECSEY, 5. Auflage
RICHARD STRAUSS V. MAX STEINITZER, 16. Aufl.
TSCHAIKOWSKY Von RICHARD H. STEIN (in Vorb.)
VERDI Mit 23 Bildern. Von ADOLF WEISSMANN, 5. Aufl.
WAGNER Von JULIUS KAPP, 31. Auflage
WEBER Von JULIUS KAPP, 3. Auflage
HUGO WOLF Von ERNST DECSEY, 12. Auflage
-
-

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART-BERLIN
vereinigt mit Schuster & Loeffler

ML
410
W3K27

Kapp, Julius
Weber

1083301(20,067)

ML
410
W3K27

Kapp, Julius

Weber.

